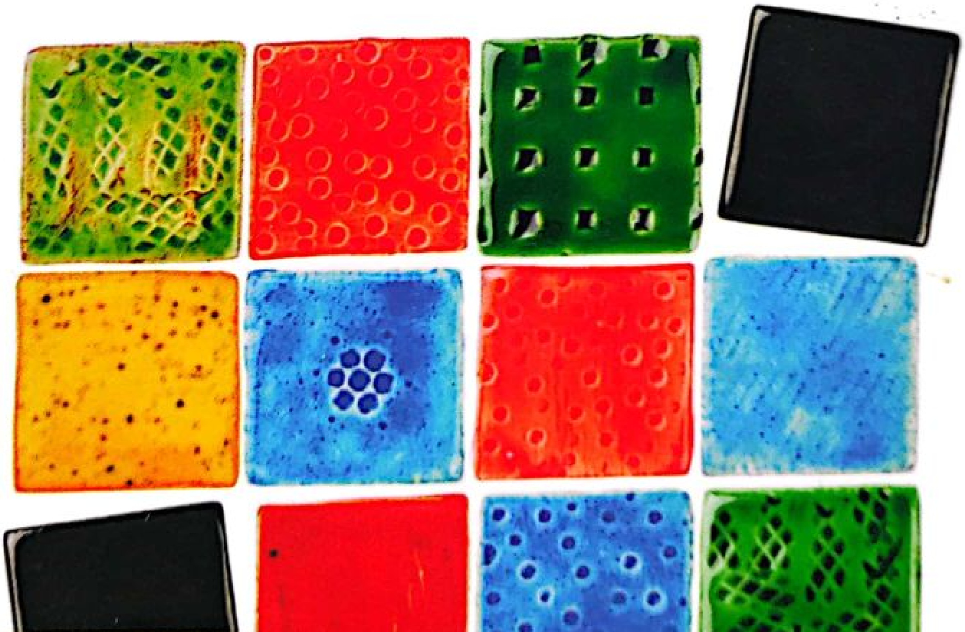
Matei Călinescu

CINCI FEȚE ALE MODERNITĂȚII

Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism



POLIROM

MATEI CĂLINESCU (1934-2009) a fost profesor emerit de literatură comparată la Indiana University din Bloomington, Statele Unite. Pînă la plecarea din România, în 1973, a publicat mai multe volume de critică literară (*Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, 1964; *Aspecte literare*, 1965; *Eseuri critice*, 1967; *Eseuri despre literatura modernă*, 1970; *Clasicismul european*, 1971; *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă*, 1972; *Fragmentarium*, 1973), poezie (*Semn*, 1968; *Versuri*, 1970; *Umbre de apă*, 1972) şi un scurt roman (*Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969), pentru care a primit Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor. În Statele Unite a publicat *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (1977), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (ediţie revăzută şi adăugită, 1987), *Exploring Postmodernism* (coeditor, 1988), *Rereading* (1993). Dintre cărţile publicate în română după 1989 menţionăm *Amintiri în dialog* (împreună cu Ion Vianu; 1994), *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii* (2002; Marele Premiu al ASPRO), *Mateiu I. Caragiale: recitiri* (2003), *Portretul lui M* (2003), *Tu: elegii şi invenţii* (2004), *Un fel de jurnal (1973-1981)* (2005).

Matei Călinescu

CINCI FEŢE ALE MODERNITĂŢII

Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism

Traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu

POLIROM
2017

Este imperios necesar, astăzi, un nou tip de experiment în domeniul criticii, care să conducă la un studiu logic și dialectic al termenilor utilizați...
În critica literară, utilizăm de multe ori termeni pe care nu-i putem defini, în schimb definim alte lucruri cu ajutorul lor. Utilizăm de multe ori termeni ale căror sensuri *de*notativ și *co*notativ nu corespund întru totul; teoretic vorbind, ar trebui făcute să se suprapună, dar, dacă nu se poate, atunci trebuie găsită o metodă oarecare de a jongla cu ei, în așa fel încît să știm în orice moment despre ce vorbim.

T.S. Eliot
Experimentul critic (1929)

Prefață la ediția a II-a[*]

Această a doua ediție a cărții *Fețele modernității* se deosebește de prima în special prin aceea că include un amplu capitol nou, „Despre postmodernism", scris în 1986. De aici și titlul schimbat, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism.*

Unica modificare mai semnificativă care a afectat vocabularul modernității după 1977, anul cînd a apărut cartea mea, a constituit-o apariția și răspîndirea unui concept internațional de postmodernism. În 1977, postmodernismul mai era încă un termen oarecum rar și imprecis, folosit aproape exclusiv în America și pe care am considerat că pot să-l analizez cum se cuvine într-o secțiune destul de scurtă a capitolului „Ideea de avangardă". Astăzi, o carte despre modernitate din care ar lipsi o abordare mai substanțială a postmodernismului cu greu ar putea fi demnă de încredere.

Adăugarea capitolului „Despre postmodernism" reprezintă prin ea însăși o revizuire majoră retroactivă a întregii cărți. Într-un anume sens, această revizuire ilustrează în mod indirect „strategia retractării" sau „palinodia" care, așa cum sugerez în „Despre postmodernism", izvorăște dintr-o calitate esențială a spiritului postmodernist.

Scrierea acestui capitol m-a ajutat să rezist tentației de a modifica, în mai mare sau mai mică măsură, textul celorlalte patru eseuri. Totuși, chiar și fără schimbări în celelalte capitole, cred că desfășurarea gîndirii în prezenta versiune reflectă evoluția părerilor mele despre modernitate, o modernitate care își arată acum cea mai recentă dintre fețele sale atît de interesante, postmodernismul.

Desigur, am corectat eventualele greșeli de tipar sau exprimări nefericite – atunci cînd le-am reperat. „Bibliografia critică selectivă"

---

* Duke University Press, 1987 (n. red.).

a fost revăzută și adusă la zi. Și aici, schimbarea majoră constă în adăugarea unei secțiuni noi, dedicate în întregime postmodernismului. Am omis din această ediție „Epilogul", devenit superfluu din cauza acestui nou capitol.

De-a lungul anilor, am publicat cîteva eseuri de sine stătătoare despre diferite probleme legate de postmodernism, mergînd de la unele mai generale, precum renașterea pluralistă în gîndirea contemporană, pînă la altele mai speciale, precum statutul postmodernismului în limbajul periodizării istorice[1]. Din 1977, m-am ocupat, de asemenea, mai pe larg de aspecte sau teme ale modernității pomenite doar pe scurt în *Fețele modernității*, cum sînt, de pildă, chestiunea modernismului și ideologiei (inclusiv politice), metafora filozofică a „morții omului", atît de mult dezbătută, mai ales în Europa, în anii '60 și '70 și, în critica literară, conflictul dintre poetică și noile versiuni ale hermeneuticii[2]. Aceste ramificații ale studiului meu sînt prea extinse pentru a fi incluse, fie și parțial, în noua ediție. Într-o zi, va veni probabil vremea includerii lor într-un volum separat.

Vreau să mulțumesc pentru sugestiile, intuițiile și observațiile lor colegiale lui Ihab Hassan, Virgil Nemoianu, Mihai Spăriosu, Marjorie Perloff, Douwe Fokkema, Ricardo Quinones și, nu în ultimul rînd, lui Willis Barnstone, care de altfel a insistat ca eu să mă angajez la această nouă ediție. Mulțumiri profunde editorului meu, Reynolds Smith, de la Duke University Press, pentru asistența sa deosebit de călduroasă și încurajatoare.

M.C.

1. Vezi lucrările trecute la numele meu în secțiunea „Postmodernism" a bibliografiei critice selective.
2. Vezi lucrările trecute la numele meu în secțiunea „Modernitate/Modernism" a bibliografiei critice selective.

Mulţumiri

Posibilitatea de a începe şi termina această carte o datorez în special Fundaţiei John Simon Guggenheim Memorial, care mi-a acordat o bursă pentru anul universitar 1975-1976.

O parte din capitolul „Ideea de avangardă" a apărut într-o formă oarecum diferită, sub titlul „Avangarda. Cîteva consideraţii terminologice", în *Yearbook for Comparative and General Literature* (*Anuar de literatură comparată şi generală*), 23 (1974). O altă parte din acelaşi capitol, prezentată mai întîi sub forma unei conferinţe la Universitatea din Chicago, în toamna lui 1973, a apărut sub titlul „Avangarda, neoavangarda, postmodernismul. Cultura crizei", în *Clio*, IV, 3 (1975). O versiune mai timpurie şi mai scurtă a capitolului „Kitsch-ul" a apărut sub titlul „Monstrul binevoitor. Reflecţii despre conceptul estetic de kitsch", în *Clio*, VI, 1 (1976). Vreau să exprim aici mulţumirile mele editorilor celor două reviste, prin bunăvoinţa cărora textele mai sus menţionate apar într-o nouă formă în acest volum.

Alte părţi ale cărţii au fost elaborate sau expuse sub formă de prelegeri şi conferinţe la diferite universităţi, printre care aş menţiona Universitatea Harvard, Colegiile Claremont, Universitatea Statului California din Riverside, Universitatea Stanford, Universitatea Statului Massachusetts.

Manuscrisul a fost citit în întregime sau parţial de numeroşi colegi şi prieteni care mi-au oferit sugestii preţioase. În diferitele etape ale lucrului meu, încurajarea şi observaţiile profesorului René Wellek mi-au fost extrem de folositoare. Burton Feldman a citit o parte din manuscris şi a făcut cîteva remarci incitante, de care a beneficiat întregul volum în mai multe moduri decît pot eu aminti aici. Printre colegii mei de la Universitatea Statului Indiana, le sînt în mod special recunoscător lui Willis Barnstone, Alvin H. Rosenfeld, Kenneth Johnston, James Jensen şi Timothy Wiles. Discuţiile despre modernitate cu

André Reszler, care acum predă la Institutul de Studii Europene din Geneva, au fost foarte stimulatoare şi sper ca mai vechiul nostru proiect de a elabora împreună un studiu despre estetica modernismului să se materializeze într-o bună zi.

M.C.
Bloomington, ianuarie 1977

Introducere

În ultimii aproximativ o sută cincizeci de ani, termeni precum *modern*, *modernitate* și, mai recent, *modernism*, ca și o seamă de noțiuni înrudite folosite în contexte artistice sau literare, au fost pătrunși din ce în ce mai mult de sensul relativismului istoric. Acest relativism este, în sine, o formă indirectă de critică a tradiției. Din perspectiva modernității, artistul este – cu sau fără voia sa – rupt de trecutul normativ cu criteriile lui imuabile, iar tradiția nu mai are autoritatea de a-i oferi modele de imitat sau direcții de urmat. Îi rămîne artistului posibilitatea de a-și inventa un trecut personal și esențialmente modificabil. Principala lui sursă de inspirație și creativitate este conștiința prezentului asumat în nemijlocirea și în irezistibila sa efemeritate. Astfel, se poate spune că pentru artistul modern trecutul imită prezentul, și nu prezentul trecutul. În această carte ne vom ocupa de o mutație culturală majoră care s-a produs odată cu trecerea de la o estetică a permanenței, bazată pe credința într-un ideal de frumusețe neschimbător și transcendent, la o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sînt schimbarea și noul.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea și în cursul celui de-al XVIII-lea, majoritatea „modernilor" implicați în celebra *Querelle des Anciens et des Modernes* (Cearta dintre antici și moderni) sau, în corespondentul ei englezesc, *The Battle of the Books* (Bătălia cărților) continuau să considere frumosul ca pe un model transcendent și etern. Dacă modernii se socoteau superiori anticilor, aceasta se datora numai convingerii lor că

dobîndiseră o mai bună și mai rațională înțelegere a legilor perene ale frumosului. De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea însă, mai precis din momentul în care modernitatea estetică deghizată în *romantism* și-a definit pentru prima oară legitimitatea istorică prin reacție împotriva afirmațiilor fundamentale ale clasicismului, conceptul de frumos universal inteligibil și atemporal a suferit un proces de eroziune constantă. Acest proces a căpătat conștiință de sine mai întîi în Franța.

Pentru un cercetător al istoriei termenilor literari, dihotomia tranșantă și polemică a lui Stendhal între „le beau idéal antique" și „le beau idéal moderne" din *Istoria picturii italiene* (1817) și, mai cu seamă, definiția relativistă pe care o dă el romantismului în *Racine și Shakespeare* (1823) sînt evenimente deosebit de semnificative. Stendhal credea că *romanticisme*, cuvînt împrumutat de el din italiană, însemna pur și simplu „arta de a prezenta popoarelor opere literare care, din perspectiva stadiului actual al obiceiurilor și credințelor lor, le prilejuiesc cea mai mare plăcere posibilă". Teoreticienii mai vechi ai „goticului", „caracteristicului", „interesantului", „sentimentalului" (Schiller) și primii teoreticieni ai „romanticului" (frații Schlegel, Madame de Staël) în opoziție cu „clasicul" erau, în general, mult mai puțin combativi în a apăra modernitatea, iar unii dintre ei aveau chiar nostalgii față de idealul antic de frumusețe. Nu este cazul lui Stendhal. În concepția sa, *romantismul* nu presupunea doar subscrierea la un program estetic, ci și un simț acut al prezentului și al nemijlocirii, pe care desigur că majoritatea predecesorilor săi nu l-ar fi împărtășit, pentru că vedeau în romantism nici mai mult, nici mai puțin decît o formă de expresie artistică a întregii creștinătăți, în opoziție cu viziunea Antichității păgîne asupra lumii.

Odată cu abolirea autorității estetice tradiționale, temporalitatea, schimbarea și conștiința de sine a prezentului tind să devină, din ce în ce mai mult, surse de valoare în ceea ce Lionel Trilling a numit odată, cu o sintagmă fericită, „cultura

antagonică" a modernismului. Istoriceşte vorbind, Baudelaire, unul dintre primii artişti care au opus modernitatea estetică nu numai tradiţiei, ci şi modernităţii practice a civilizaţiei burgheze, ilustrează momentul crucial în care vechiul concept de frumos universal pierduse suficient teren pentru a ajunge într-un echilibru fragil cu echivalentul său modern, frumosul vremelniciei. Într-un fragment celebru, pe care îl vom analiza mai tîrziu, autorul *Florilor răului* scrie: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul şi imuabilul...".

După Baudelaire, conştiinţa mereu schimbătoare a modernităţii ca sursă a frumosului reuşeşte să domine şi, pînă la urmă, să elimine „cealaltă jumătate" a artei. Tradiţia este respinsă cu o violenţă crescîndă, iar imaginaţia artistică începe să exploreze tărîmul lui „nu încă". Modernitatea deschide calea revoltelor *avangardei*. În acelaşi timp, ea se întoarce împotriva ei înseşi şi, autoreceptîndu-se ca *decadenţă*, dramatizează sentimentul acut al propriei sale crize. Aparent contradictorii, noţiunile de *avangardă* şi *decadenţă* devin aproape sinonime şi, în unele cazuri, pot fi chiar folosite una în locul celeilalte.

În sensul ei cel mai larg, modernitatea se reflectă în opoziţia ireconciliabilă dintre seriile de valori corespunzătoare (1) timpului obiectiv, socialmente măsurabil, al civilizaţiei capitaliste (timpul ca un bun mai mult sau mai puţin preţios, cumpărat şi vîndut pe piaţă) şi (2) duratei personale, subiective, imaginare, acelei *durée* sau acelui timp personal creat de evoluţia „sinelui". Această din urmă identitate între *timp* şi *sine* constituie fundamentul culturii moderniste. Dintr-o astfel de perspectivă, modernitatea estetică îşi dezvăluie cîteva dintre motivele profundei sale „vocaţii a crizei" şi a alienării faţă de cealaltă modernitate, cea burgheză, care, cu toată obiectivitatea şi raţionalitatea ei, a pierdut, după declinul religiei, orice justificare metafizică sau morală riguroasă. Produsă fiind de sinele izolat, ca o reacţie la timpul desacralizat – şi, prin aceasta, dezumanizat – al activităţii sociale, conştiinţa timpului subiectiv

reflectată în cultura modernistă este și ea lipsită de atari justificări. Rezultatul final al ambelor modernități pare să fie un același nelimitat relativism.

Ciocnirea dintre cele două modernități, reînnoită cu intensitate crescîndă în ultimii aproximativ o sută cincizeci de ani, pare să fi dus aproape la epuizarea amîndurora, cel puțin ca mituri intelectuale. După cel de-al doilea război mondial și mai ales începînd din anii '50, o serie de gînditori au avansat conceptul unei epoci *postmoderne*. Printre ei se numără Arnold Toynbee, filozoful istoriei și culturii care a formulat termenul *postmodern*, o seamă de critici literari și de artă, ca Harry Levin, Irving Howe, Leslie Fiedler, George Steiner (după care am trăi în plină „post-cultură") și Ihab Hassan, precum și unii adepți ai teologiilor radical-ateiste. Bineînțeles că nici sociologii nu s-au lăsat mult timp așteptați la o astfel de dezbatere, declanșată, printre altele, de teorii sociologice și noțiuni ca „societate de masă" (așa cum o definește David Riesman în cartea sa de răsunet *Mulțimea singuratică*, apărută în 1960), „societate de consum", „cultură de masă" sau „populară", „societate postindustrială" etc. Nu trebuie să ne surprindă, așadar, că una dintre cele mai simple și mai nuanțate discuții despre cultura modernismului/postmodernismului este inițiată de un sociolog: Daniel Bell, în cartea sa *Contradicțiile culturale ale capitalismului*.

După Bell, epuizarea culturii moderniste antiburgheze trebuie explicată prin larga ei acceptare și deci prin banalizare. În ultimele decenii, modelele antinomice și deliberat deviante ale imaginației moderniste nu numai că au cîștigat din punct de vedere cultural, dar au fost adoptate practic și transpuse în model de viață cotidian al unei minorități intelectuale în continuă creștere. Odată cu acest proces, idealul tradițional de viață burgheză, cu valorile lui de sobrietate și raționalitate, și-a pierdut susținătorii culturali, ajungînd să fie perceput drept comic. Pe scena contemporană, crede Bell, se arată semnele unei posibile revoluții:

> Avem de-a face astăzi cu o disjuncție radicală între cultură și structura socială, iar atari disjuncții au pregătit în istorie calea revoluțiilor sociale mai directe. Noua revoluție a și început, în două moduri fundamentale. În primul rînd, autonomia culturii, realizată în artă, începe acum să pătrundă în spațiul vieții. Ceea ce înainte se desfășura în fantezie și imaginație, temperamentul postmodernist cere să se întîmple și în viață. Nu mai există diferență între artă și viață. Orice este permis în artă este permis și în viață. În al doilea rînd, stilul de viață practicat cîndva de un mic *cénacle*... este copiat acum de „cei mulți"... și domină scena culturală (pp. 53-54).

În tot cazul, pe un plan social mai larg, „hedonismul pop" din zilele noastre, cultul satisfacției instantanee a dorințelor, moralitatea distracției și confuzia generalizată între realizarea de sine și simpla autogratificare nu își au originea în cultura modernismului, ci în capitalism ca sistem, care, născut din etica protestantă a muncii, nu se poate dezvolta, în zilele noastre, decît prin încurajarea consumului, a mobilității sociale, a dorinței de prestigiu social, negîndu-și, adică, inițiala justificare morală transcendentă. Bell scrie:

> Abandonarea puritanismului și a eticii protestante (...) accentuează nu numai disjuncția dintre normele culturii și normele sociale, dar și o extraordinară contradicție înăuntrul societății înseși. Pe de o parte, corporația de afaceri are nevoie de un individ care să muncească din greu, să aspire la o carieră, să accepte amînarea satisfacțiilor și să fie, în sensul cel mai strict, un conformist. Și totuși, prin produsele și reclamele sale, corporația promovează plăcerea, bucuria neîntîrziată, relaxarea și nepăsarea. Trebuie să fii „moral" ziua și „petrecăreț" noaptea (pp. 71-72).

Fenomenul consumismului irepresibil, teama de plictiseală și nevoia de evadare, combinate cu concepția destul de răspîndită despre artă ca joc și ca paradă, se numără printre factorii care au contribuit, fiecare la nivelul și în felul său, la dezvoltarea a ceea ce numim *kitsch*. Kitsch-ul este unul dintre produsele cele mai tipice ale modernității. Și totuși, acesta nu

ar fi un criteriu suficient pentru a discuta kitsch-ul împreună cu idei ca modernitatea, avangarda sau decadența, care pe de o parte sînt foarte strîns legate între ele prin tema comună a timpului, iar pe de altă parte au o cuprindere mult mai mare. Includerea kitsch-ului printre conceptele importante ale modernității analizate în această carte este justificată de faptul că, în kitsch, cele două modernități aflate într-un conflict înverșunat se confruntă, dacă se poate spune așa, cu propria lor caricatură. Puternic exagerate, contradicțiile și implicațiile lor secrete devin dintr-odată evidente.

Astfel, relativismul temporal al conceptului estetic de modernitate și, mai cu seamă, teoria – folosită drept justificare a antitradiționalismului modernității și a libertății totale a fiecărui artist de a-și alege înaintașii după bunul său plac – potrivit căreia nici o tradiție nu este prin ea însăși mai valabilă decît alta ar putea de asemenea constitui premise favorizante pentru eclectismul generos, atotcuprinzător și tolerant al kitsch-ului ca stil. Mai mult, se poate spune că preocuparea modernității pentru *prezent* și-a găsit un corespondent neintenționat parodic în frumosul „instantaneu" al kitsch-ului. Negarea de către modernism a transcendenței estetice și a idealului permanenței – negare ce a inspirat cîteva tendințe avangardiste radicale, de pildă cele reprezentate de „sculpturile" mecanice autodistructive ale lui Tinguely – își găsește o paralelă oarecum grotescă în demodarea rapidă a atîtor obiecte kitsch și în noțiunea generală de „artă de consum" lansată de cîțiva teoreticieni ai mișcării pop.

Dar kitsch-ul nu este în nici un fel o consecință directă a apariției modernității estetice. *Istoricește vorbind, apariția și dezvoltarea kitsch-ului sînt rezultatele intruziunii celeilalte modernități – tehnologia capitalistă și interesul pentru afaceri – în domeniul artelor.* Kitsch-ul a apărut ca urmare a revoluției industriale, fiind, inițial, unul dintre produsele sale marginale. Treptat, odată cu transformările sociale și psihologice datorate

dezvoltării industriale, „industria culturală" a crescut continuu, kitsch-ul devenind în societatea postindustrială, predominant orientată către servicii și preocupată de belșug și consum, un factor central al vieții *moderne civilizate*, un tip de artă care ne înconjoară în mod firesc și inevitabil.

În epoca postmodernistă, kitsch-ul reprezintă triumful principiului *nemijlocirii*: acces nemijlocit, efect nemijlocit, frumos instantaneu. Marele paradox al kitsch-ului este acela că, fiind produs de o civilizație foarte preocupată de temporal, dar, cu toate acestea, incapabilă de a atribui timpului vreo valoare mai amplă, kitsch-ul pare menit deopotrivă să „economisească" și să „ucidă" timpul. Să-l economisească, în sensul că produce o plăcere instantanee și lipsită de efort; să-l ucidă, în sensul că, precum un drog, îl eliberează temporar pe om de conștiința neliniștitoare a timpului, justificînd „estetic" și făcînd suportabil un prezent altminteri gol și lipsit de sens.

Detalierea raporturilor dintre modernitate, avangardă, decadență și kitsch ar însemna anticiparea unor întrebări, argumente și opinii discutate pe larg în capitolele următoare. Aceste scurte observații introductive au vrut numai să scoată în evidență faptul că respectivele concepte, cu toată eterogenitatea originilor lor și cu toată diversitatea lor de semnificații, împărtășesc o trăsătură comună majoră: ele reflectă atitudini intelectuale direct legate de problema timpului. Evident, nu este vorba despre timpul metafizic sau epistemologic al filozofilor, nici despre acel construct științific de care se ocupă fizicienii, ci despre *timpul uman* și despre sensul istoriei trăite și evaluate cultural.

Preocuparea mea pentru modernitate și pentru celelalte noțiuni analizate în această carte este, în primul rînd, de natură culturală (în sensul tradițional restrîns al culturii artistice și literare); dar este neîndoielnic că mi-ar fi fost cu neputință să explic niște termeni atît de complecși ignorînd sumedenia de contexte non-estetice în care aceștia sînt utilizați. Cu toate

acestea, rațiunea principală de a grupa laolaltă modernitatea, avangarda, decadența și kitsch-ul este una estetică. *Numai din perspectivă estetică aceste concepte își dezvăluie legăturile reciproce mai subtile și mai complexe, care, mai mult ca sigur, ar scăpa atenției unui istoric al fenomenului intelectual, cu orientare preponderent filozofică sau științifică.*

Termenul și conceptul de modernitate au o istorie foarte lungă și complicată. Fiind interesat în primul rînd de modernitatea estetică – și în special de acele direcții de dezvoltare care au dus la ceea ce numim azi *modernism* –, am simțit că studiul meu ar putea începe de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Totuși, anumite probleme ridicate de modernitate, chiar și în acest sens restrîns, nu pot fi abordate cu folos dacă sînt trecute cu vederea stadiile anterioare ale evoluției conceptului de modernitate. Dar, pentru a prezenta fie și pe scurt diferitele reacții intelectuale la problema modernității sau la formele de conștiință a timpului pe care le implică această noțiune, ar fi fost necesară o examinare atentă a unor curente în filozofie, religie și știință de-a lungul mai multor secole. O istorie mai detaliată a modernității m-ar fi dus prea departe de preocupările estetice ale acestui studiu. Etapele prin care a trecut ideea de modernitate pînă la jumătatea secolului al XIX-lea constituie, neîndoielnic, tema unei alte cărți, ce rămîne să fie scrisă.

Primele subcapitole ale primului eseu trebuie privite, prin urmare, doar ca o introducere, foarte generală și inevitabil schematică. Din motive de claritate a expunerii, am luat în considerare numai acele evoluții care aveau o legătură explicită cu „Cearta dintre antici și moderni”, veche de secole și mereu reînnoită. Am optat, apoi, să mă refer mai ales la texte în care termenul *modern* este utilizat ca atare sau cel puțin sugerat. Desigur, o astfel de limitare este artificială, iar „conștiința modernității” nu este condiționată de folosirea unui anumit cuvînt ori a unui grup de expresii, comparații sau metafore derivate din el în mod nemijlocit. În ciuda numeroaselor ei lacune,

sper ca schiţa istorică din primele cîteva zeci de pagini să fie suficient de validă ca ipoteză de lucru. Rolul acestei ipoteze este acela de a-l pregăti pe cititor să urmărească *argumentul principal al cărţii*, şi anume că modernitatea estetică trebuie înţeleasă ca un concept de criză aflat într-o triplă opoziţie dialectică: faţă de tradiţie, faţă de modernitatea civilizaţiei burgheze (cu idealurile ei de raţionalitate, utilitate, progres) şi, în sfîrşit, faţă de ea însăşi, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiţie sau formă de autoritate.

Ideea de modernitate

Pitici moderni pe umerii uriașilor antici

Apariția unui concept este întotdeauna greu de datat cu precizie, cu atît mai mult atunci cînd este vorba de un concept atît de controversat și de complex de-a lungul întregii sale istorii, precum *modernitatea*. Este totuși limpede că ideea de modernitate nu ar putea fi concepută decît în parametrii unei anumite conștiințe a timpului, anume în aceea a timpului *istoric*, linear și ireversibil, curgînd neîntrerupt înainte. Modernitatea nu ar avea nici un sens într-o societate pentru care conceptul temporal-secvențial de istorie nu înseamnă nimic și care își organizează categoriile temporale conform unui model mitic și recurent, cum este cel descris de Mircea Eliade în *Mitul eternei reîntoarceri*[1]. Deși ideea de modernitate a ajuns să fie asociată aproape automat cu secularismul, principalul ei element constitutiv este sensul *timpului irepetabil*, deloc incompatibil cu o *Weltanschauung* religioasă, cum este cea caracterizată de viziunea eshatologică iudeo-creștină asupra istoriei. De aceea, vădit absentă din lumea Antichității păgîne, ideea de modernitate a apărut în Evul Mediu creștin. Relațiile directe și indirecte dintre modernitate și creștinism vor fi discutate pe larg în studiul de față; pentru început, este suficient să observăm că ipoteza originii medievale a modernității este confirmată lingvistic. Cuvîntul *modernus*, adjectiv și substantiv, s-a format în Evul Mediu, din adverbul *modo* („recent, chiar acum"), după cum *hodiernus* fusese derivat din *hodie* („astăzi"). *Modernus* însemna, după *Thesaurus Linguae Latinae*, „qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus...". Principalele sale

antonime erau, înregistrate de același dicționar, „*antiquus, vetus, priscus...*"[2].

Este remarcabil faptul că latina mai veche se putea descurca și fără opoziția antic/modern. Acest lucru se poate explica prin dezinteresul gîndirii clasice latine pentru relațiile diacronice. Termenul *clasic* însuși oferă un exemplu semnificativ. În context literar, *classicus* apare pentru prima oară în secolul al II-lea, la Aulus Gellius, în *Nopțile atice* (19, 8, 15). Autorii clasici, ni se spune, trebuie căutați printre vechii oratori sau poeți („cohors antiquior vel oratorum vel poetarum"), dar aici sensul lui *classicus*, cu puternicele sale conotații pozitive, este determinat, înainte de toate, de referirea socială la „prima clasă" de cetățeni romani. Analogia aristocratică este întărită de opoziția explicită dintre *scriptor classicus* și [*scriptor*] *proletarius* – antonimul lui *clasic* este *vulgar*, în loc să fie *nou* sau *recent*, cum ne-am fi așteptat.

Necesitatea unui cuvînt pentru *modern* trebuie să se fi făcut simțită totuși, cel puțin în perioada în care Cicero a împrumutat termenul grecesc *neoteros*, adaptat mai tîrziu în latină sub forma *neotericus*. După cum subliniază Ernst Robert Curtius în *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, „cu cît antichitatea îmbătrînea, cu atît se făcea mai mult simțită nevoia unui cuvînt pentru «modern». Dar cuvîntul *modernus* nu apăruse încă. Golul a fost umplut de *neotericus*... Abia în secolul al VI-lea apare... inspiratul neologism *modernus* și Cassiodor poate lăuda acum un autor numindu-l, în rimă curgătoare, «antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor» (*Variae*, IV, 51). Cuvîntul «modern»... este una dintre moștenirile lăsate lumii moderne de latina tîrzie"[3].

Modernus era folosit frecvent în latina medievală, în toată Europa – și nu abia începînd cu secolul al VI-lea, cum credea Curtius, ci chiar de la sfîrșitul secolului al V-lea[4]. Termeni ca *modernitas* („vremuri moderne") și *moderni* („oameni de azi") au devenit de asemenea frecvenți, în special după secolul al X-lea. Distincția între *antiquus* și *modernus* pare a fi conținut

dintotdeauna un sîmbure polemic sau o sursă de conflict. Și totuși, cititorul de azi află cu surprindere că, în realitate, Cearta dintre antici și moderni s-a iscat încă din Evul Mediu, antrenînd idei și atitudini pe care, în afara unui cerc restrîns de medieviști, puțină lume le-ar căuta în „evul întunecat". Fapt este că, de-a lungul secolului al XII-lea, disputa legată de moderni a luat proporții de scandal printre poeți care, deși împărtășeau aceeași limbă, latina, erau profund divizați în chestiuni de estetică. După 1170, s-au format „două facțiuni ostile: adepții de formație umanistă ai poeziei antice și *modernii*", afirmă Curtius. „Aceștia din urmă (...) reprezintă o poetică «nouă». Sînt maeștri ai unei virtuozități stilistice perfectate prin practica dialecticii și deci se consideră superiori «anticilor»."[5] Și mai interesant este că, dincolo de chestiunile de stil, se ridicau probleme filozofice cu implicații mai largi.

Istoricii ideii de progres au stabilit că bine-cunoscuta maximă despre piticul cocoțat pe umerii unui uriaș, capabil să vadă mai departe decît uriașul însuși, îi aparține lui Bernard din Chartres, care a murit în 1126. Maxima lui Bernard este citată pentru prima oară în *Metalogiconul* lui John din Salisbury, din 1159, considerat, pe bună dreptate, unul dintre documentele majore a ceea ce istoricii literari numesc „Renașterea" din secolul al XII-lea. Iată pasajul respectiv, care ne interesează:

> Adeseori știm mai mult nu fiindcă am fi înaintat prin inteligența noastră naturală, ci fiindcă sîntem susținuți de puterea minții altora și deținem bogății moștenite de la strămoși. Bernard din Chartres ne compara cu niște pitici neînsemnați cocoțați pe umerii unor uriași. El susținea că noi vedem mai mult și mai departe decît predecesorii noștri nu fiindcă am avea vederea mai largă sau am fi mai înalți, ci fiindcă ne înălțăm și ne sprijinim pe statura lor gigantică[6].

Analogia lui Bernard este vie și ușor de vizualizat, ceea ce explică de ce e atît de convingătoare pentru imaginație; iar ambiguitatea ei subtilă reușește să împace cîteva dintre asertiunile fundamentale ale *modernilor* (de pildă, că ei ar ocupa

o poziție mai avansată față de antici) cu cerințele unei epoci pentru care tradiția era încă singura sursă certă de valori (raportul dintre modernitate și Antichitate este, prin urmare, considerat analog cu acela dintre pitic și uriaș). Probabil că tocmai această ambiguitate, care permitea să se accentueze după dorință numai una dintre cele două semnificații combinate în metaforă, a făcut din dictonul lui Bernard o formulă de circulație foarte largă și, în cele din urmă, un loc comun retoric[7]. Uimitor este faptul că această comparație reprezintă un stadiu important în istoria atît a ideii de progres, cît și a ideii de decadență. Privite din acest unghi de vedere, progresul și decadența par, într-adevăr, strîns legate: oamenii unei epoci noi sînt mai avansați, dar, în același timp, mai puțin merituoși decît predecesorii lor; ei știu mai mult, în termeni absoluți, datorită efectului cumulativ al învățăturii, dar, în termeni relativi, propria lor contribuție la cunoaștere este atît de mică, încît pot fi comparați pe bună dreptate cu niște pigmei.

Flexibilitatea semantică a analogiei medievale se poate ilustra prin cîteva exemple de mai tîrziu. La sfîrșitul secolului al XVI-lea, cînd încrederea în sine a Renașterii era înlocuită de conștiința barocă a iluziei și nestatorniciei universale, vechea imagine a fost reînviată de Montaigne. Figurile contrastante ale uriașilor și piticilor au dispărut, dar ideea esențială a generațiilor succesive simbolizate de niște oameni așezați unii pe umerii altora a fost păstrată și dezvoltată. Modernii sînt poate mai avansați decît cei vechi, sugerează Montaigne, dar ei nu trebuie onorați pentru acest lucru, deoarece nu au săvîrșit nimic eroic pentru a ajunge acolo unde se află: poziția lor înaltă pe scara progresului reprezintă o consecință mai curînd a legilor naturale decît a efortului și meritului personal. Concepția despre progres a lui Montaigne conține o undă de melancolie – un *memento* bine-venit că recunoașterea progresului nu conduce automat la exultare optimistă: „Părerile noastre", scrie Montaigne, „sînt altoite una pe alta. Prima slujește drept tulpină celei de-a doua, iar a doua celei de-a treia. Astfel urcăm treptele, pas cu pas.

Aşa se face că acela care a urcat mai sus beneficiază adeseori de mai multă glorie decît merită, căci, aflat pe umerii celui care îl precedă, el este doar cu o cîtime mai înalt"[8].

La începutul secolului al XVII-lea, Robert Burton foloseşte comparaţia în partea introductivă, „Democrit către Cititor", a cărţii sale *Anatomia melancoliei* (1621). La acea dată, vechea analogie devenise probabil o formulă, mai mult sau mai puţin convenţională, prin care un autor încerca să-şi justifice demersul în domeniul cunoaşterii. Burton citează drept sursă un autor mistic spaniol destul de obscur, Diego de Estella (1524-1578), dar întregul paragraf, cu aerul său de elegantă erudiţie, e mai degrabă un simplu exerciţiu retoric. Nici lauda adusă predecesorilor şi nici implicarea smerită a piticului ca simbol al autorului însuşi nu au forţă reală: „Cu toate că în vechime existau uriaşi în fizică şi filozofie, totuşi spun şi eu, împreună cu Didacus Stella, că «un pitic care stă pe umerii unui uriaş poate vedea mai departe decît uriaşul însuşi»; de aceea probabil, am să adaug, am să schimb şi am să văd mai departe decît predecesorii mei"[9].

În a doua jumătate a aceluiaşi secol, Isaac Newton foloseşte aceeaşi figură de stil într-o scrisoare importantă către Robert Hooke. Dar nici în acest caz metafora nu comunică, propriu-zis, o filozofie a progresului, cît exprimă sentimente de modestie, gratitudine şi admiraţie faţă de gînditorii şi savanţii din trecut. „Dar între timp", îi scria Newton lui Hooke la 5 februarie 1675/1676, „acorzi prea mult credit priceperii mele de a cerceta acest subiect. Descartes a făcut un pas bun înainte. Tu ai adăugat mult la ce a făcut el, în multe privinţe (...). Dacă eu am văzut mai departe, este datorită faptului că stau pe umeri de uriaşi"[10]. Omiţînd orice referire explicită la „pitici", Newton foloseşte imaginea „uriaşilor" doar ca hiperbolă laudativă.

Una dintre cele mai însemnate metamorfoze ale analogiei medievale apare către mijlocul secolului al XVII-lea, în „Prefaţa" lui Pascal la *Tratatul despre vid* (1647?). Publicată postum, această operă timpurie reprezintă poate cea mai carteziană

scriere a lui Pascal. Ca și Descartes, Pascal apăra ferm libertatea de cercetare și de critică a modernilor împotriva autorității nejustificate a anticilor. Antichitatea a devenit obiectul unui cult exacerbat în așa măsură, încît toate concepțiile și misterele ei, chiar și obscuritățile ei, se transformă în oracole[11]. Dar, spre deosebire de Descartes, Pascal nu crede că noua știință și noua filozofie trebuie să pornească de la zero. În concepția sa, nu există o întrerupere efectivă în continuitatea efortului uman spre cunoaștere, iar contribuția anticilor i-a făcut pe moderni să înțeleagă mai ușor unele aspecte ale naturii care în Antichitate ar fi fost imposibil de sesizat. Este de datoria noastră, prin urmare, să le arătăm recunoștință. Pascal afirmă:

> Numai în acest fel putem avea astăzi sentimente diferite și opinii noi, fără să-i disprețuim pe antici și fără să fim nerecunoscători, de vreme ce primele cunoștințe, transmise de cei vechi, ne-au slujit la propriul nostru urcuș și, beneficiind de aceste avantaje, le sîntem îndatorați pentru ascendentul nostru asupra lor: fiindcă, înălțîndu-ne cu ajutorul lor pînă la un punct, cel mai mic efort ne face să urcăm și mai sus și astfel, cu mai puțină trudă, dar și cu mai puțină glorie, ne aflăm deasupra lor. De la această înălțime, putem descoperi lucruri pentru ei imposibil de perceput. Perspectiva noastră este mai largă și, cu toate că ei știau la fel de bine ca noi tot ceea ce este observabil în natură, totuși nu au cunoscut-o atît de bine, iar noi vedem mai mult decît ei[12].

Neîndoielnic, scriind aceste lucruri, Pascal avea în minte vechea analogie. O mai găsea încă sugestivă probabil, în ciuda contrastului mai degrabă grotesc dintre pitici și uriași, care trebuie să fi părut gustului său, educat de o epocă de mare rafinament intelectual, deopotrivă ca fiind prea naiv și ținînd de o fantezie copilărească. Dar, dincolo de atari considerații ipotetice, este sigur că tînărul Pascal, pe vremea cînd scris „Prefața" la *Tratatul despre vid*, nu își percepea contemporanii ca pe niște pigmei. Pascal reține din metafora originală doar cîteva elemente, printre care referirea la poziția mai înaltă și,

în consecinţă, la perspectiva mai largă a modernilor. Uriaşii şi piticii rămîn însă deoparte. Dacă figura medievală conţinea o prejudecată antimodernă, la Pascal aceasta dispare cu totul.

Problema timpului. Cele trei epoci ale istoriei occidentale

Opoziţia antic/modern a căpătat accente dramatice în conştiinţa Renaşterii, definită de o sensibilitate contradictorie faţă de timp, în termeni atît istorici, cît şi psihologici. În perioada Evului Mediu, timpul era conceput pe coordonate esenţialmente teologice, drept dovadă palpabilă a caracterului tranzitoriu al vieţii omeneşti şi drept *memento* permanent al morţii şi a ceea ce este dincolo de ea. Acest mod de gîndire era ilustrat de recurenţa unor teme şi motive majore ca *memento mori*, *fortuna labilis* (instabilitatea destinului), deşertăciunea tuturor lucrurilor şi caracterul distructiv al timpului. *Topos* semnificativ al Evului Mediu, ideea de *theatrum mundi* se baza pe o analogie între lume şi scenă, unde oamenii sînt actori, jucîndu-şi, cu sau fără voie, rolurile destinate de Providenţa divină. Asemenea concepţii erau fireşti într-o societate cu o economie şi o cultură statice, dominată de idealul stabilităţii şi chiar al inactivităţii, o societate prudentă faţă de schimbări, în care valorile seculare erau privite dintr-o perspectivă întru totul teocentrică asupra vieţii umane. Existau, în acelaşi timp, şi raţiuni practice care explică percepţia slabă şi tulbure a timpului în conştiinţa individului medieval. Să nu uităm, de exemplu, că înainte de inventarea ceasului mecanic, la sfîrşitul secolului al XIII-lea, nu exista nici o formă de măsurare exactă a timpului[13]. Datorită acestor cauze combinate, gîndirea medievală „trăia o stagnare temporală. Nici timpul, nici schimbarea nu

păreau a fi în cumpănă, drept care nimeni nu părea foarte preocupat să-și planifice viitorul", după cum sublinia recent un cercetător al descoperirii renascentiste a timpului[14].

Situația s-a schimbat în mod dramatic în Renaștere. Concepția teologică despre timp nu a dispărut dintr-odată, dar a trebuit să coexiste, într-o stare de tensiune crescîndă, cu o nouă conștiință a valorii timpului practic – timp al acțiunii, al creației, al descoperirii și al transformării. Pentru a cita din nou studiul lui Ricardo Quinones despre *Descoperirea timpului în Renaștere*: „Dante, Petrarca și Boccaccio au împărtășit sentimentul societății lor de a exista în vremuri de energie și reînnoire, ca și preocupările ei cele mai concrete legate de timp. Descoperim în operele lor o prospețime viguroasă și o mare dragoste pentru varietate. Ei înșiși erau niște pionieri pe deplin conștienți că trăiesc într-un timp nou, un timp de renaștere poetică. Și își permiteau, de asemenea, să privească timpul cronometric ca pe un lucru de preț, ca pe un obiect vrednic de o atenție meticuloasă"[15].

S-a demonstrat în mod convingător faptul că divizarea istoriei occidentale în trei epoci (Antichitatea, Evul Mediu și modernitatea) datează din Renașterea timpurie. Mai interesante însă decît această periodizare *per se* sînt judecățile de valoare formulate despre fiecare dintre aceste perioade, care sînt exprimate prin metaforele luminii și întunericului, zilei și nopții, treziei și somnului. Antichitatea clasică a fost asociată cu lumina strălucitoare, Evul Mediu a devenit un „ev întunecat", nocturn, al uitării, în timp ce modernitatea a fost înțeleasă ca o perioadă de ieșire din umbră, de trezire și „renaștere", vestind un viitor luminos.

Interpretarea renascentistă a istoriei este ilustrată în secolul al XIV-lea de către Petrarca, părintele umanismului. Theodor Mommsen atrage atenția asupra faptului că Petrarca este acela care a introdus noțiunea de „ev întunecat" în periodizarea istoriei. Rezumîndu-și rezultatele cercetării, Mommsen scrie: „Faptul de a asocia conceptul de «ev întunecat» cu Petrarca

înseamnă mai mult decît fixarea pur şi simplu a unei date. Căci ideea de Renaştere italiană – «rinascita» – este în întregime şi inevitabil legată de perceperea epocii premergătoare drept timp al obscurităţii. Oamenii Renaşterii se considerau într-un timp al revoluţiei: voiau să se rupă de tradiţii şi erau convinşi că realizaseră această ruptură"[16].

Dar visul lui Petrarca despre gloria Romei antice şi despre restructurarea ei iminentă după o lungă perioadă de uitare era dublat de faptul că el însuşi fusese sortit să trăiască „printre diverse şi derutante furtuni" şi că era totuşi fiul epocii urîte a întunericului. Mesajul său, aşa cum apare în *Africa*, poemul în limba latină pe care îl considera cea mai înaltă realizare a sa, era în mod cert unul de optimism şi speranţă eroică. Această speranţă se confrunta însă cu sentimentul profund de frustrare personală al poetului: „Soarta mea este să trăiesc printre diverse şi derutante furtuni. Dar pentru tine, poate, dacă vei trăi după mine, aşa cum sper şi doresc, vor veni vremuri mai bune. Somnul acesta al uitării nu va ţine o veşnicie. Cînd se va împrăştia întunericul, urmaşii noştri se vor arăta din nou în strălucirea lor pură dinainte"[17].

Este limpede că eul lui Petrarca era divizat. Personalitatea lui, cu dubla loialitate faţă de valorile atît clasice, cît şi creştine, a fost adeseori percepută drept o ilustrare a întregii drame spirituale a unei epoci de tranziţie. Ceea ce s-a remarcat poate mai puţin este faptul că Petrarca înclina să-şi extindă contradicţiile proprii şi pe acelea ale epocii sale la nivelul conceptului de istorie a lumii. Pentru el şi pentru următoarea generaţie de umanişti, istoria nu mai apărea ca o continuitate, ci mai degrabă ca o succesiune de epoci strict distincte, negre şi albe, întunecate şi strălucitoare. Istoria părea să se desfăşoare în rupturi dramatice, perioadele de măreţie luminoasă alternînd cu perioade întunecate, de decădere şi haos. Ne confruntăm aici cu un paradox evident, şi anume acela că mult discutatele concepţii de optimism activist şi cult al energiei, specifice Renaşterii, emană dintr-o viziune esenţialmente catastrofică despre istoria lumii.

A vorbi despre trecutul imediat – trecutul care structurează în mod firesc prezentul – ca fiind „întunecat" și, în același timp, a susține certitudinea unui viitor „luminos" (chiar dacă acesta ar însemna renașterea unei Epoci de Aur anterioare) presupune, în primul rînd, un mod *revoluționar* de gîndire, pentru care în zadar am încerca să găsim un precedent coerent pînă la Renaștere. Mai este nevoie să subliniem că o asemenea revoluție reprezintă mai mult decît simpla exprimare a insatisfacției sau a revoltei și că diferă calitativ de ea? Revoluția se distinge de orice formă de revoltă spontană sau chiar conștientă prin faptul că presupune, pe lîngă momentul esențial de negație sau respingere, o conștiință specifică a timpului și solidarizarea cu aceasta. Din nou, etimologia este revelatoare. În înțelesul ei prim, originar, *revoluția* este și o mișcare progresivă de-a lungul unei orbite, și timpul necesar efectuării acestei mișcări. Cele mai multe revoluții istorice s-au considerat întoarceri la o stare inițială mai pură și orice teorie închegată a revoluției presupune o viziune ciclică asupra istoriei, fie alternînd ciclurile succesive lumină/întuneric, fie formînd o spirală ascendentă simbolică în concordanță cu o doctrină mai sistematică a progresului.

În măsura în care Renașterea era conștientă de sine și se prezenta drept începutul unui nou ciclu al istoriei, ea a realizat o alianță ideologică revoluționară cu timpul. Întreaga sa filozofie a timpului se baza pe convingerea că istoria are o direcție specifică, exprimînd nu un model transcendental predeterminat, ci interacțiunea necesară a forțelor imanente. Omul urma să participe așadar în mod conștient la crearea viitorului: se punea un accent deosebit pe adecvarea omului la timpul său (și nu împotriva timpului) și pe capacitatea sa de a deveni un agent al schimbării într-o lume aflată într-un continuu dinamism.

Din nou, cazul lui Petrarca ne oferă o bună ilustrare. Pentru el, *modernii* erau încă oameni ai evului întunecat, dar cu o diferență importantă: ei știau că viitorul avea să restaureze „strălucirea pură" a Antichității. Petrarca însuși, în ciuda loialității

sale divizate, era stimulat de credinţa sa în viitor şi acest lucru l-a împiedicat să devină un admirator pasiv al măreţiei anticilor. Dimpotrivă, cultul său pentru Antichitate, departe de a fi un simplu capriciu de anticar, era o formă de activism. El era convins că studiul pasionat al Antichităţii poate – şi trebuie – să stîrnească un sentiment de emulaţie. Tocmai fiindcă ţinea atît de mult să reînvie spiritul Antichităţii, Petrarca era conştient de primejdiile unui cult excesiv şi unilateral pentru trecut de dragul trecutului şi se opunea foarte deschis celor care dispreţuiau orice era modern – *contra laudatores veterun semper praesentia contemnentes.*

Noi sîntem, de fapt, anticii

Cearta dintre antici şi moderni de la sfîrşitul secolului al XVII-lea (sau, cum este cunoscută în Anglia, după titlul celebrei satire a lui Swift, *Bătălia cărţilor*) a fost o consecinţă directă a eroziunii autorităţii tradiţiei în probleme de cunoaştere şi apoi – lucru inevitabil – în probleme de gust. Procesul de eroziune a început prin revizuirea spectaculoasă a valorilor şi doctrinelor care constituiau moştenirea Evului Mediu. Dar Renaşterea însăşi nu a putut depăşi simpla înlocuire a autorităţii Bisericii cu cea a Antichităţii. Am putea spune chiar – în măsura în care Evul Mediu însuşi recunoscuse autoritatea Antichităţii greco-romane în probleme non-teologice – că în unele privinţe Renaşterea era mai puţin eliberată de tradiţiile medievale decît credea. Indirect însă, Renaşterea a creat un set de argumente *raţionale* şi *critice*, pentru a se rupe nu numai de una, ci de toate formele de autoritate intelectuală; iar lupta ei împotriva anumitor modele culturale medievale a făcut-o să descopere şi să perfecţioneze arme ideologice care puteau prea bine fi – şi mai tîrziu chiar aveau să fie – utilizate împotriva aceloraşi autori antici pe care se presupunea că îi reabilitau.

Din punct de vedere estetic, Cearta dintre antici și moderni și-a avut rădăcinile în disputele filozofico-științifice din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, care au condus la eliberarea rațiunii nu numai de tirania scolasticii medievale, ci și de cătușele la fel de restrictive impuse de idolatria renascentistă față de Antichitatea clasică. *Eseurile* (1580) lui Montaigne, *Progresul cunoașterii* (1605) și *Novum Organum* (1620) ale lui Francis Bacon, *Discurs asupra metodei* (1634) al lui Descartes sînt cîteva dintre punctele de reper în istoria afirmării de sine a modernității. Într-o formă sau alta, majoritatea acestor autori și urmașii lor condamnă Antichitatea – sau, mai degrabă, venerarea ei oarbă – pentru sterilitate în domeniul gîndirii, iar în științe, pentru lipsa generală de metode adecvate.

Din punct de vedere terminologic, este interesant să observăm că termenul *modern* – ca și conceptul, de altfel – căpătase conotații predominant negative în uzul general, în special atunci cînd apărea, implicit sau explicit, în opoziție cu *antic*. La Shakespeare, de pildă, *modern* era sinonim cu „loc comun, banal" (Alexander Schmidt, *Lexicon Shakespeare*, ed. a III-a, New York, 1968, p. 732), după cum se poate vedea în următorul fragment din *Totu-i bine cînd se termină cu bine* (II, 3, 2), unde Lafeu spune: „Se zice că miracolele țin de trecut, dar noi avem filozofii noștri, care ne fac moderne și familiare lucrurile supranaturale și inexplicabile". Cît despre relația dintre Antichitate și modernism, sentimentul general era acela că modernii încă mai erau pitici prin comparație cu uriașii antici. Așa s-ar putea explica de ce unele dintre mințile cele mai luminate ale timpului, filozofi și oameni de știință, reacționau atît de violent împotriva cultului Antichității. Tot așa s-ar putea explica, la un nivel mai specializat, și interesanta strategie terminologică adoptată de apărătorii modernității.

Francis Bacon este, mai mult ca sigur, inițiatorul unei noi și puternice analogii care ilustrează perspectiva sa și a generației sale asupra raportului dintre Antichitate și epoca modernă. Dacă în vechea metaforă cu piticul și uriașul a lui Bernard din

Chartres şi John din Salisbury ideea progresului fusese tradusă într-o relaţie spaţial-vizuală, Bacon face apel la un contrast temporal-psihologic pentru a crea un sens al dezvoltării progresive, prin care modernitatea este pe deplin reabilitată. Construcţia lui Bacon se bazează pe un paradox care combină lipsa de experienţă a copilăriei cu înţelepciunea senectuţii. Dacă privim lucrurile aşa cum ne propune el, este aproape neîndoielnic că noi, modernii, sîntem adevăraţii antici, cei vechi fiind, la vremea lor, tineri şi „moderni". Căci aceia pe care îi numim antici numai prin raportare la noi sînt vechi şi mai bătrîni; prin raportare la lume, ei sînt, în mod evident, mai tineri decît noi.

În scrierile lui Bacon există cîteva formulări ale acestui paradox. În *Progresul cunoaşterii*:

> Şi, ca să vorbim drept, *antiquitas saeculi juventus mundi*. Căci vremurile noastre sînt cele cu adevărat vechi, în care lumea însăşi este mai în vîrstă, şi nu acelea pe care le socotim noi vechi *ordine retrogrado*, adică socotind înapoi de la noi înşine[18].

Sau în „Prefaţa" la *Instauratio Magna*:

> Şi, datorită valorii şi utilităţii ei, trebuie să recunoaştem deschis că înţelepciunea pe care am moştenit-o mai ales de la greci este ca un fel de copilărie a cunoaşterii şi are însuşirea caracteristică adolescenţilor: ştie să vorbească, dar nu ştie să creeze; căci este rodnică în controverse şi săracă în opere[19].

Sau în *Novum Organum*:

> Cît priveşte Antichitatea, opinia oamenilor despre ea este foarte superficială şi lipsită de congruenţă cu termenul însuşi. Căci vîrsta înaintată a lumii este de fapt adevărata Antichitate; iar aceasta este un atribut al vremurilor noastre şi nu al vîrstei timpurii a lumii, în care au trăit anticii şi care, deşi mai depărtată în raport cu noi, faţă de lume era mai tînără. Într-adevăr, aşa cum de la omul bătrîn aşteptăm o cunoaştere mai profundă a lucrurilor omeneşti şi o judecată mai coaptă decît de la cel tînăr, din pricina experienţei, a lucrurilor multe şi variate pe care le-a văzut, le-a

auzit și le-a gîndit, tot astfel, dacă am cunoaște forța epocii noastre și am decide să o punem la încercare și la efort, ne-am putea aștepta la mult mai mult din partea ei decît de la Antichitate, pentru că ea reprezintă o vîrstă mai înaintată a lumii, care s-a îmbogățit și înarmat cu nenumărate experiențe și observații[20].

Raționamentul lui Bacon i-a atras pe apărătorii modernității și nu trebuie să surprindă faptul că distincția lui a fost reformulată și dezvoltată de-a lungul întregului secol al XVII-lea, fiind reluată apoi în secolul al XVIII-lea. În Franța, unde Cearta (începută, de fapt, mult mai devreme) avea să fie declanșată fățiș în deceniul 1680-1690 de către Perrault și Fontenelle, Descartes l-a urmat îndeaproape pe Bacon, spunînd: „Noi sîntem, de fapt, anticii" („C'est nous qui sommes les anciens") și sugerînd astfel că prețuirea acordată celor vechi trebuia îndreptată către anticii autentici – către moderni. Alți autori francezi, printre care și Pascal (în „Prefața" la *Tratatul despre vid*), au folosit și ei această figură paradoxală, înainte ca Fontenelle să o introducă în *Digresiune asupra Anticilor și Modernilor* (1688)[21].

Dacă paradoxul lui Bacon era ceva nou, paralelismul implicit dintre viața lumii și cea a individului avea, în schimb, o îndelungată tradiție. Cineva spunea că „prima utilizare a distincției în termeni similari acelora ai lui Bacon se află probabil la Sfîntul Augustin, în *De Civitate Dei* (X, 14)"[22]. Textul lui Augustin, în care educarea neamului omenesc este comparată cu aceea a unui individ trecînd prin anumite etape sau vîrste, are totuși o puternică semnificație teologică și deci se deosebește radical de paradoxul cu totul profan al lui Bacon despre Antichitatea modernității. „Progresul" despre care vorbește Sfîntul Augustin este în realitate o înălțare de la pămînt la cer, o trecere din timp către eternitate[23]. Or, în concepția lui Bacon despre progresul cunoașterii și în modul său implicit de a respinge o autoritate a cărei vechime prestigioasă nu este decît efectul unei iluzii optice, timpul capătă o calitate cu totul nouă.

Comparîndu-i pe moderni cu anticii

Renaşterii italiene i de datorează, în bună măsură, ideea comparării, pe baze mai mult sau mai puţin sistematice, a realizărilor modernilor cu cele ale anticilor. La începutul secolului al XV-lea, titlul unuia dintre dialogurile lui Leonardo Bruni sintetizează o tendinţă mai largă: *De modernis quibusdam scriptoribus in comparatione ad antiquos* (*Despre scriitorii de azi în comparaţie cu cei vechi*)[24]. Asemenea paralele nu erau necunoscute în Evul Mediu, dar conceptul de Antichitate era pe atunci cu totul diferit de ceea ce a ajuns să însemne după Renaştere. Curtius atrage atenţia asupra unei distincţii cruciale: „Această perspectivă poate părea stranie cititorului modern. Cînd vorbim despre «antici», ne referim la autorii păgîni. În viziunea noastră, păgînismul şi creştinismul sînt două teritorii separate, pentru care nu există un numitor comun. Evul Mediu gîndea altfel. Termenul «*veteres*» se aplica deopotrivă autorilor creştini şi celor păgîni din trecut"[25].

Vechea şi persistenta Ceartă dintre antici şi moderni a căpătat avînt numai atunci cînd raţionalismul şi doctrina progresului au cîştigat bătălia împotriva autorităţii în filozofie şi în ştiinţe. „Cearta" propriu-zisă a început în momentul în care cîţiva autori francezi cu înclinaţii şi gusturi moderne, în frunte cu Charles Perrault, au considerat potrivit să aplice conceptul de progres (*ştiinţific*) la literatură şi artă. Este semnificativ faptul că raţionamentul evident eronat prin care modernii s-au simţit îndreptăţiţi să-şi transforme superioritatea faţă de Antichitate din domeniul ştiinţei în cel al artei nu a fost iniţiat nici de oamenii de ştiinţă, nici de filozofi. Să observăm de asemenea că, în celebra controversă, de partea modernilor se aflau – şi în Franţa, şi în Anglia – figuri minore. Aşa se explică, desigur, de ce în Anglia din întreaga dispută nu a mai rămas, din perspectiva

interesului unui cititor obişnuit al zilelor noastre, decît ironia devastatoare a lui Swift împotriva unui Wotton şi unui Bentley din epocă, astăzi uitaţi.

Cearta a fost repovestită adeseori după apariția primului studiu amplu şi încă actual: *Istoria Certei dintre Antici și Moderni* (1856), de Hippolyte Rigault. Lăsînd la o parte o mulțime de articole erudite, aproape toate faptele relevante au fost adunate şi sistematizate în cuprinsul cîtorva lucrări ample, începînd cu *Cearta dintre Antici și Moderni în Franța* (1914), de Hubert Gillot, pînă la studiul mai recent al lui Hans Robert Jauss, „Norme estetice şi reflecţii istorice în «Cearta dintre Antici şi Moderni»" (1964)[26]; iar în Anglia, *Bătălia Cărților în contextul ei istoric* (1920), de Anne Elizabeth Burlingame, și *Antici și moderni. Premisele Bătăliei Cărților* (1936), de Richard Foster Jones. Să ne mărginim deocamdată la a reaminti cîteva fapte mai mult sau mai puţin cunoscute, cu implicaţii directe asupra evoluţiei conceptului de modernitate, în încercarea de a prezenta mai degrabă sistematic decît istoric disputa și rezultatele ei.

Modernii au supus Antichitatea și pe apărătorii ei unei multitudini de critici care pot fi împărţite în trei categorii mari. Bineînţeles, ne interesează aici acele argumente ale modernilor, care au o anumită legătură cu estetica, şi nu afirmaţiile lor legate de superioritatea ştiinţifică şi tehnologică a modernităţii (acea superioritate care, din motive tactice evidente, a fost adeseori invocată de majoritatea „moderniştilor").

A. **Argumentul rațiunii.** Neoclasicismul francez era cu siguranţă tributar Antichităţii, dar o cercetare atentă a esteticii acestei perioade arată că imitarea anticilor rareori a mai fost recomandată dogmatic după 1630 – ba chiar era criticată ca o eroare. Celebrele reguli neoclasice fuseseră introduse şi dezvoltate de-a lungul secolului al XVII-lea, în încercarea de a raţionaliza cultul nediferenţiat al Renaşterii pentru Antichitate şi, în plus, de a pune bazele unei teorii perfect raţionale a frumosului. Aşa cum afirma René Bray în studiul său *Formarea doctrinei clasice în Franța*, publicat pentru prima oară în 1927, discuţia pe marginea regulilor, care s-a născut la începutul

secolului al XVII-lea, trebuie considerată în contextul mai larg al dominației raționalismului în filozofie și al influenței crescînde a cartezianismului. Elaborarea și formularea legilor frumosului au însemnat triumful raționalității asupra autorității în poetică și au pregătit, fără îndoială, pretențiile de superioritate de mai tîrziu ale modernilor.

Aproape toți poeticienii erau de acord: regula generală este aceea de a plăcea, iar prima normă a satisfacției artistice – potrivit concepției neoclasice – este verosimilitatea în armonie cu cerințele frumosului. Toate celelalte reguli, de la cea mai generală pînă la cea mai specifică, derivă *more geometrico* din aceste principii; ele sînt concepute ca linii directoare pentru producerea, prin talent natural, a oricărei opere de autentică valoare. Lăsat în voia sa, geniul poetic este sortit dacă nu să eșueze complet, atunci să greșească, oferind mult mai puțină satisfacție estetică decît ar fi fost capabil să producă dacă ar fi cunoscut și respectat regulile. În cartea sa *Paralelă între Antici și Moderni* (1688-1697), Charles Perrault încearcă să demonstreze superioritatea modernilor ducînd un asemenea raționament pînă la extrem. Cu cît este mai mare numărul de reguli, pare a susține campionul modernilor, cu atît mai avansate sînt epoca și artiștii ei cei mai reprezentativi. Un nou Vergiliu, născut în secolul lui Ludovic cel Mare, ar scrie o versiune mai bună a *Eneidei*, deoarece – presupunînd că geniul lui este același – ar avea la dispoziție, pentru a le aplica, reguli mai multe și mai sofisticate. Perrault scrie:

> Așadar, cînd am arătat că Homer și Vergiliu au făcut nenumărate greșeli pe care modernii nu le mai fac, cred că a reieșit că anticii nu aveau toate regulile noastre, de vreme ce efectul firesc al regulilor este acela de a împiedica pe cineva să greșească. Așa încît, dacă voia cerului ar fi să se nască astăzi un geniu de talia lui Vergiliu, este sigur că el ar scrie un poem mai frumos decît *Eneida*, pentru că ar avea, după raționamentul meu de mai înainte, la fel de mult geniu ca Vergiliu și, în același timp, mai multe precepte după care să se călăuzească [27].

Cunoscînd părerea lui Perrault despre dezvoltarea rațiunii și despre progresul general, să nu ne mirăm dacă vom constata că Homer, cel mai vechi dintre poeții greci, este de departe și cel mai adeseori atacat pentru erorile și inadvertențele sale științifice. De exemplu, cum a putut oare autorul *Odiseei* să afirme că Ulise ar fi fost recunoscut de cîinele său, pe care nu îl mai văzuse de douăzeci de ani, cînd Pliniu arată foarte clar că un cîine nu poate trăi mai mult de cincisprezece ani[28]? Asemenea obiecții pot părea cumplit de meschine, dar în secolul al XVII-lea francez erau chestiuni luate în serios, după cum demonstrează Boileau, care, în *Reflecții critice asupra lui Longinus* (1694; 1710), îl apăra pe Homer de acuzația lui Perrault, citînd cazul unuia dintre cîinii regelui, despre care se știa că trăise douăzeci de ani! În Anglia, Swift s-a dovedit cu mult mai conștient de absurditatea unei asemenea abordări „științifice" a poeziei anticilor atunci cînd a ridiculizat excesele lui Perrault și Fontenelle în *Povestea unui poloboc*:

> Dar, în afara acestor omisiuni ale lui Homer deja menționate, cititorul curios va observa în scrierile acelui autor și cîteva deficiențe de care el nu este întru totul răspunzător. Căci, dacă ne gîndim că fiecare ramură a cunoașterii a beneficiat de atîtea minunate realizări din vremea lui încoace, mai cu seamă în ultimii vreo trei ani, este aproape imposibil ca el să fi fost atît de desăvîrșit în descoperiri moderne, cum pretind apărătorii săi. Îl recunoaștem ca inventator al busolei, al prafului de pușcă și al circulației sîngelui; dar pe oricare dintre admiratorii săi îl desfid să găsească în operele lui o prezentare completă a splinei. Și nu ne lasă el oare să ne descurcăm singuri în arta rămășagurilor politice? Sau ce poate fi mai anapoda și mai supărător decît lunga sa disertație despre ceai[29]?

B. **Argumentul gustului.** Gustul, după cum credeau modernii secolului al XVII-lea, se dezvoltă odată cu alte aspecte ale civilizației, devenind mai pretențios și mai rafinat. Conceptul de progres se aplică în mod nemijlocit bunelor maniere, moravurilor și convențiilor culturale. De aceea, Antichitatea

era mai primitivă decît timpurile moderne și, lucru mai grav, ea a mers pînă acolo încît a tolerat reflectarea în poezie a unor obiceiuri fruste și barbare, care în mod inevitabil agresează gustul cititorului civilizat. În volumul al treilea al *Paralelei...* lui Perrault, abatele, purtătorul de cuvînt al autorului, se arată profund șocat atunci cînd îl aude pe Ahile insultîndu-l pe Agamemnon și spunîndu-i „bețivan", „burduf de vin" și „pui de lele". Regii și marii eroi, susține Perrault, nu ar fi recurs niciodată la un limbaj atît de grosolan și, chiar dacă ar fi făcut-o, „asemenea porniri sînt mult prea indecente pentru a figura într-un poem în care lucrurile se cuvine a fi arătate nu cum se întîmplă, ci cum ar trebui să se întîmple, în așa fel încît să fie instructive și să placă"[30]. O atitudine normativă atît de drastică era o exagerare a tendinței tipic neoclasice de a îmbina în poezie utilul cu plăcutul – *utile dulci*, ar fi spus Horațiu –, ceea ce, pentru poeții francezi din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, era în mod nemijlocit supus imperativului etichetei sau tiranicei „bune-cuviințe" („bienséance"). Din acest punct de vedere, modernii nu au fost deloc revoluționari în materie de gust și nici mai avansați sau mai îndrăzneți în vreun fel decît contemporanii lor. Dimpotrivă, neoclasicismul tipic al modernilor era și mai intolerant decît al celor care îi admirau pe antici și ale căror concepte estetice nu erau mai relativiste, ci mai flexibile și mai cuprinzătoare.

Nonconformismul zgomotos al lui Perrault nu reprezenta, în fond, decît o deghizare a profundului său conformism și a conștiinței modei. Să nu uităm că, într-adevăr, *La Querelle* era foarte la modă, iar curtea lui Ludovic al XIV-lea și saloanele implicate cu pasiune în ea îi susțineau cu o majoritate naturală pe moderni (epitetul „natural" se justifică, dacă ținem cont că tradiționalismul estetic al „anticilor" nu putea atrage un public prea larg de *mondains*). Așa încît celebra „bătălie" nu era o bătălie reală, iar modernii nu erau cine știe ce eroi. Cititorul de astăzi al lui Perrault nu se poate să nu fie izbit de îngusta ortodoxie teoretică a acestui autor atît de controversat în epoca

sa. De fapt, toate argumentele susţinute cu tărie de Perrault pentru a demonstra superioritatea modernilor față de antici sînt cu totul neoclasice. Pe parcursul întregii dispute nu au existat, practic, *dezacorduri teoretice* între combatanţi. Desigur, Perrault a fost criticat în timpul dezbaterilor, uneori cu aciditate, dar nici unul dintre adversari nu a putut găsi cusur principiilor în sine invocate de el atunci cînd îi ataca pe antici. La drept vorbind, Perrault era criticat din două motive: unul moral (era meschin, nerecunoscător și egoist să-i denigrezi pe antici pentru a-ți scoate în evidență propriile merite) și altul tehnic (defectele pe care Perrault le atribuia anticilor erau de fapt imputabile doar traducătorilor superficiali și lipsiți de har la care apelau modernii, pur și simplu fiindcă nu cunoşteau nici latina, nici greaca). Într-o dezbatere atît de strîns legată de istoria intelectuală, ambele facțiuni se dovedesc totalmente lipsite de simț istoric, singurul punct asupra căruia cad de acord fiind acela că valorile luate în discuție sînt absolute și imuabile.

Conceptul raționalist de progres nu este nicidecum incompatibil cu credința în caracterul universal și atemporal al valorilor. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, nici cei mai convinși doctrinari ai progresului nu s-au îndoit vreo clipă de absoluta validitate a propriilor sisteme de valori și judecăți de valoare. Ceea ce îi face pe Perrault și pe urmașii săi cu nimic mai puțin neoclasici decît adversarii lor – dincolo de chestiunile dezbătute – este credința lor comună într-un *model unic și transcendent de frumos*. Meritul fiecărui artist în parte depinde de măsura în care operele sale se apropie de acest ideal pur și incoruptibil. Frumosul, la fel ca toate celelalte valori fundamentale, nu are nici o legătură cu timpul, ci există veşnic și în mod obiectiv. Progresiștii cred că înaintarea în cunoaștere, dezvoltarea civilizației și influența benefică a rațiunii contribuie la o mai bună, mai cuprinzătoare înțelegere a acelor valori perene și universale care nu erau mai puțin reale în vremurile de demult, ci doar insuficient percepute. Așa încît Perrault și modernii nu credeau că idealul antic de frumusețe ar fi putut

fi diferit de al lor: ei doar se mîndreau cu capacitatea lor de a fi mai fideli unui ideal la care anticii aspiraseră cu mai puţin succes decît ei.

Acesta este un punct esenţial în discuţia noastră. Proclamîndu-şi superioritatea faţă de cei vechi, modernii de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi din secolul al XVIII-lea nu au contestat nici unul dintre criteriile fundamentale ale frumosului recunoscute şi susţinute de oponenţii lor. Putem spune, prin urmare, că Perrault şi adepţii săi i-au combătut pe antici cu argumente estetice împrumutate de la aceia care impuseseră cultul Antichităţii. Modernii nu i-au negat pe antici. Am putea califica demersul lor drept o „critică a imperfecţiunilor", în sensul că ei au încercat să arate unde şi cum cei vechi nu se ridicaseră la înălţimea exigenţelor perfecţiunii atemporale. În logica tipic neoclasică, niciodată nu a fost pus sub semnul întrebării conceptul însuşi de perfecţiune.

C. **Argumentul religios.** În cursul secolului al XVII-lea şi chiar mai tîrziu, opoziţia dintre autoritate şi raţiune neextinzîndu-se automat la chestiunile religioase, oricine era de partea raţionalismului şi a doctrinei progresului în toate domeniile privitoare la cercetarea naturii putea foarte bine accepta, în acelaşi timp, principiul autorităţii în teologie. O dată în plus, „Prefaţa" lui Pascal la *Tratatul despre vid* oferă o ilustrare limpede. Autoritatea, afirmă el,

> ...are greutatea cea mai mare în teologie, fiindcă acolo ea este inseparabilă de adevăr, şi noi cunoaştem adevărul numai prin ea; (...) principiile [teologiei] fiind deasupra naturii şi raţiunii, iar mintea omului prea slabă pentru a ajunge la ele prin propriile-i eforturi, [omul] nu poate accede la aceste concepţii elevate dacă nu este purtat către ele de o forţă atotputernică şi supraomenească. [Desigur,] nu acelaşi lucru se întîmplă cu subiectele care se supun simţurilor şi raţiunii: aici autoritatea nu are nici un rol; raţiunea este singura chemată să le cerceteze[31].

Deşi determinată de prestigiul crescînd al raţiunii ca facultate *critică* şi de descoperirile revoluţionare ale ştiinţei, conştiinţa

de sine a modernității ca etapă distinctă, superioară în istoria omenirii nu a fost complet lipsită de conexiuni cu domeniul religiei. Dimpotrivă, în anumite perioade, asemenea conexiuni erau numeroase și foarte strînse și numai scoțîndu-le în evidență putem înțelege pe deplin una dintre ambiguitățile structurale ale ideii de modernitate, ambiguitate care explică faptul că, la începutul secolului al XIX-lea, respingînd doctrina progresului și optimismul filozofic al Iluminismului, iraționaliștii romantici se puteau dedica totuși unui ideal modern conceput în sens larg. Ținînd seama de distincția lui Pascal între adevărul rațional – a cărui descoperire graduală în timp reflectă legea progresului – și adevărul supranatural al religiei, să observăm că modernii se puteau prevala de un dublu avantaj față de cei vechi; în primul rînd, erau mai bătrîni decît anticii, iar din punct de vedere intelectual, mai maturi; în al doilea rînd, avuseseră revelația adevărului despre Cristos, inaccesibil anticilor. Singurul argument pe care cei vechi îl mai aveau de partea lor – și aceasta ca rezultat al efortului umaniștilor Renașterii – era frumosul. Referindu-se la modul ambivalent în care prețuiau moștenirea Antichității janseniștii, riguroși într-ale religiei, Sainte-Beuve citează, în istoria sa despre Port-Royal, un aforism al lui Joubert (1754-1824) care sintetizează în mod sugestiv atitudinea clasiciștilor de tendință religioasă din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea: „Dumnezeu", spunea Joubert, „neputînd să le dezvăluie grecilor adevărul, le-a dat în schimb geniul poeziei". Dar o afirmație atît de tranșantă nu ar fi scăpat necontestată nici chiar în secolul al XVII-lea francez, neoclasic *par excellence*.

Cîteva întrebări, deși neformulate explicit încă din secolul al XVII-lea, au fost oarecum subînțelese în bătălia critică iscată în Franța pe tema legitimității eposului creștin. Este frumosul o invenție și un concept exclusiv păgîne? Ori există două tipuri fundamentale de frumos, unul păgîn, celălalt creștin? Și dacă sînt două, care dintre ele este superior? Poeme epice care imitau din plin modelele clasice ale genului, dar în care Dumnezeu,

ierarhiile de îngeri şi Satana cu legiunile lui de diavoli înlocuiau zeii din mitologiile greacă şi latină, deveniseră populare în Franţa şi în alte ţări apusene încă de la jumătatea secolului al XVI-lea. Maeştrii recunoscuţi ai poeziei epice fiind Homer şi Vergiliu, autorii unor astfel de poeme au simţit adeseori nevoia să justifice recurgerea la teme şi eroi creştini în locul reprezentărilor clasice păgîne (*cf.* Tasso, *Discursuri despre poemul eroic*, 1594). Dar existenţa acestui gen nu a fost niciodată ameninţată cu adevărat pînă la atacul înverşunat al lui Boileau din *Arta poetică* (1674). Dacă ţinem cont de faptul că Boileau avea să ajungă, în scurt timp, purtătorul de stindard al „anticilor" în disputa lor cu modernii, putem înţelege implicaţiile puternic antimoderne ale următorului fragment din *Arta poetică*:

> În zadar încearcă autorii noştri,
> Renunţînd la ornamentele antice,
> Să pună la lucru pe Dumnezeu, sfinţii şi profeţii,
> În locul zeilor născuţi din mintea poeţilor;
> Să-l poarte pe cititor pas cu pas prin Infern,
> Să-i dea numai Astarte, Belzebut şi Satan.
> Marile mistere ale oricărui creştin
> Nu-şi au locul în versuri uşoare...[32]

Scriind aceste rînduri, Boileau se gîndea, printre alţii, la Desmarets de Saint-Sorlin, autorul poemului epic creştin *Clovis* (1657) şi apoi al unei serii de lucrări de critică, printre care se numărau un *Tratat de evaluare a poeţilor greci, latini şi francezi* (1670) şi un *Discurs care demonstrează că subiectele creştine sînt singurele potrivite poeziei eroice* (1673). Pe lîngă lauda în termeni hiperbolici a propriului său poem, Desmarets exprima idei total opuse poziţiei neoclasice rigide reprezentate de cercul lui Boileau. După părerea lui, scrisese un poem cu un subiect nobil şi real: „adevărata religie care luptă cu cea falsă şi o biruie"[33]. Superioritatea modernilor faţă de antici este una religioasă, de această dată. Este oare exagerat să credem că Desmarets şi alţi poeţi religioşi minori din vremea lui au contribuit

la răspîndirea ideii de modernitate, și poate chiar în mai mare măsură decît unii dintre cei direct și vizibil implicați în Ceartă? Fapt este că definiția religioasă a modernității sau, altfel spus, recunoașterea conexiunii esențiale dintre creștinism și modernitate avea să devină una dintre temele majore ale romantismului. Dar argumentul religios nu a fost utilizat fățiș în momentele culminante ale Certei și nu a devenit un factor semnificativ în remodelarea ideii de modernitate pînă la apariția romantismului.

Care au fost principalele rezultate ale Certei dintre antici și moderni? Cel mai important a fost poate acela că termenul *modern* în sine și-a adăugat un număr de conotații ascuțit polemice. Nici în Franța, nici în Anglia și nici în alte țări în care au ajuns ecourile controversei modernii nu au cîștigat decît cel mult o reputație de bravură și, poate, de iconoclasm. Nu au fost propuse și nici inițiate valori noi deosebite. Dar este interesant de remarcat că opoziția terminologică antic/modern a devenit un cadru propice partizanatului pe bază de afinități estetice. Așa a luat naștere sistemul dezvoltării literare și artistice prin negarea modelelor de gust statornicite.

De la modern la gotic, la romantic, la modern

Începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, opoziția antic/modern a generat nenumărate antiteze, în sens larg istorice și în cele din urmă tipologice, fără de care întreaga evoluție a conștiinței critice moderne ar fi de neînțeles. Nu este prea greu de demonstrat că perechi de termeni opuși, precum clasic/modern, clasic/gotic, naiv/sentimental, clasic/romantic și, în limbajul critic mai recent, clasic/baroc, clasic/manierist, își au sorgintea în distincția fundamentală antic/modern. Să

observăm însă că o asemenea dezvoltare terminologică ar fi fost imposibilă fără o schimbare mai profundă în ceea ce privește gustul și ideea însăși de frumos.

În secolul al XVIII-lea, ideea de frumos a început să se transforme, pierzîndu-și dimensiunile transcendente și devenind, în cele din urmă, o categorie pur istorică. Romanticii gîndeau deja în termenii unui frumos relativ și imanent din punct de vedere istoric și intuiau că, pentru a putea fi emise judecăți de valoare solide, erau necesare criterii izvorîte din experiența istorică și nu dintr-o idee de frumos utopică, universală și atemporală. Opoziția antic/modern a jucat rolul unei influențe modelatoare în acest proces.

La Querelle a oferit un cadru pentru diferențierea mai amplă dintre două viziuni autonome asupra lumii și două scări de valori, și unele, și celelalte la fel de legitimate *istoric*: geniul Antichității și geniul modern. Din multitudinea de exemple la îndemînă, unul anticipează neîndoielnic distincția dintre clasic și romantic de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea: este vorba de antinomia clasic/gotic, formulată în critica engleză de cartea lui Richard Hurd, *Scrisori despre cavalerism și aventuri romantice* (1762). Hurd vorbește despre *clasic* și *gotic* ca despre două lumi perfect autonome, nici una neputînd fi considerată superioară celeilalte. Bineînțeles, oricine ar aborda goticul după criterii clasice nu ar descoperi în el nimic altceva decît neregularitate și urîțenie. Dar aceasta nu înseamnă, evident, că goticul nu are reguli sau scopuri proprii prin care trebuie judecate realizările sale. „Cînd un arhitect cercetează o construcție gotică după reguli grecești”, scrie Hurd, „nu găsește decît diformitate. Dar arhitectura gotică are legile ei proprii și, dacă este evaluată după acestea, se dovedește a fi la fel de merituoasă ca și cea grecească”[34]. Încercînd să apere utilizarea ficțiunilor „gotice” de către poeți precum Spenser și Tasso împotriva atacurilor raționaliste neoclasice, Hurd susține că un poem cum este *Crăiasa zînelor* de Spenser, spre a fi înțeles în mod adecvat, trebuie citit și comentat după principiile poemului gotic și nu

după ale celui clasic. „Iar după aceste principii, nu va fi greu să-i dezvăluim valoarea în alt mod decît s-a încercat pînă acum."[35]

Depășind simpla intenție de a-l apăra pe Tasso, analiza pe care Hurd o face operei sale conchide, în spirit tipic romantic, că tradițiile și ficțiunile gotice sînt superioare celor clasice în privința poeziei și „adevărului poetic". Aceste idei sînt consecvente cu pledoaria lui Hurd pentru cultul imaginației (în opoziție cu doctrina neoclasică a imitației) și cu credința lui că, mai presus și dincolo de natură, poetul trebuie „să se situeze într-o lume supranaturală". Este interesant faptul că Hurd folosește distincția clasic/gotic aproape în variație liberă cu antic/modern sau cu clasic/modern, termenul *modern* desemnînd, în acest caz, întreaga cultură creștină, distinctă de cea păgînă: „...imaginația barzilor noștri moderni este nu doar mai îndrăzneață, ci (...) mai sublimă, mai înfricoșătoare, mai neliniștitoare decît aceea a povestitorilor clasici. Într-un cuvînt, descoperi că obiceiurile pe care le zugrăvesc ei și *superstițiile* pe care le adoptă sînt mai poetice, fiindcă sînt gotice"[36].

Asemenea teorii, critice la adresa premiselor fundamentale ale neoclasicismului, s-au bucurat de o popularitate crescîndă în Anglia și în Germania, contribuind în mod direct la apariția romantismului la sfîrșitul secolului respectiv. Termenul *romantic* nu a fost adoptat imediat în Anglia, dar a circulat mult în Germania (de la frații Schlegel pînă la Hegel), în Franța (de la Doamna de Staël – *Despre Germania*, 1813 – pînă la Victor Hugo), dar și în alte țări europene, fiind folosit într-un sens incomparabil mai larg decît acela care va domina mai tîrziu limbajul istoriei literare și artistice. La începutul secolului al XIX-lea, cuvîntul *romantic*, sinonim pentru *modern* în accepția cea mai largă, desemna toate aspectele relevante din punct de vedere estetic ale civilizației creștine văzute ca perioadă distinctă în istoria omenirii. În concordanță cu această noțiune, romantismul era eminamente o expresie a *geniului creștinismului*, ca să folosim titlul cunoscutei cărți a lui Chateaubriand, în care se contura o nouă paralelă între antici și moderni

și în care superioritatea acestora din urmă reieșea din faptul că practică nu numai cea mai adevărată, dar și cea mai poetică dintre toate religiile. Legendele medievale, epopeile și romanele cavalerești, poezia trubadurilor, Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Tasso, Milton etc. – toți erau incluși în sfera romantismului astfel înțeles. Abia mai tîrziu sensul termenului s-a restrîns, ajungînd să desemneze în primul rînd școlile literare și artistice care s-au întors împotriva sistemului neoclasic de valori în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Pentru romantici (în sensul istoric limitat al noțiunii noastre contemporane), aspirația către universalitate, dorința de a face opera de artă să semene cît mai mult cu modelul transcendent de frumos aparțineau trecutului clasic. Noul tip de frumos se baza pe „caracteristic", pe diferitele posibilități oferite de sinteza dintre „grotesc" și „sublim", pe „interesant" și pe alte cîteva asemenea categorii care înlocuiseră idealul perfecțiunii clasice. Căutarea perfecțiunii a ajuns să fie privită ca o tentativă de eschivare din fața istoriei și ca drumul cel mai scurt către „academism". Mai ales în Franța, unde tinerii romantici rebeli se confruntaseră cu cele mai îndărătnice și mai încuiate prejudecăți neoclasice, partizanii noii mișcări au fost obligați să facă uz de argumentul relativismului istoric, și anume cît mai lipsit de ambiguitate cu putință. A trăi în propria ta epocă, a căuta răspunsurile la problemele ei devenise mai mult decît o obligație estetică – devenise chiar o obligație morală.

Această etapă semnificativă în dezvoltarea conștiinței de sine a modernității este ilustrată în vestita definiție a romantismului formulată de Stendhal la aproape zece ani după ce concepuse o distincție pregătitoare între „le beau idéal antique" și „le beau idéal moderne", în *Istoria picturii italiene*[17]. Stendhal este probabil primul mare autor european care se autodefinește ca romantic și care înțelege prin romantism nu o perioadă anume, mai lungă sau mai scurtă, nici un stil aparte, ci o conștiință a vieții contemporane, a *modernității* în sensul ei nemijlocit. Definiția dată de el romantismului reprezintă mai mult

decît o probă de bun-simț paradoxal: este, dacă se poate spune așa, prin sinonimia pe care o implică între *romantic* și *modern* și prin simțul ascuțit al temporalității pe care îl demonstrează la fiecare pas, un fel de ciornă a teoriei baudelairiene a modernității, pe care o vom analiza în cele ce urmează. Iată ce spune autorul lui *Racine și Shakespeare* despre *romantism* în opoziție cu *clasicismul*:

> *Romantismul* este arta de a prezenta popoarelor opere literare care, din perspectiva stadiului actual al obiceiurilor și credințelor lor, le prilejuiesc cea mai mare plăcere posibilă. *Clasicismul*, dimpotrivă, le oferă literatura care prilejuise cea mai mare plăcere stră-străbunicilor lor (...). A-i imita astăzi pe Sofocle și Euripide și a pretinde că aceste imitații nu-l vor face pe francezul secolului al XIX-lea să caște – iată clasicismul[38].

Stendhal nu ezită să afirme că Sofocle și Euripide erau romantici la vremea lor. Ca și Racine, al cărui romantism aparte constă în loialitatea sa față de gustul curții lui Ludovic al XIV-lea, gust caracterizat mai cu seamă prin „demnitatea exacerbată" la modă pe atunci, în virtutea căreia „un duce de la 1670, chiar copleșit fiind de afecțiune paternă, niciodată nu se adresa fiului său altfel decît spunîndu-i «Monsieur»". Într-un alt fragment critic, Stendhal îl citează pe Goethe, pentru a sublinia ecuația dintre „goût" (gust) și „mode" (modă): gustul este capacitatea de a produce plăcere astăzi[39]. Gustul este modă. Din perspectivă istorică, asemenea afirmații sînt bogate în implicații polemice. De pildă, prețuind pe față moda, oare nu-și bătea joc Stendhal de concepția neoclasică potrivit căreia artistul trebuie să se apropie cît mai mult cu putință de modelul de frumos, universal și atemporal?

Paradoxul – ilustrat și de Stendhal, printre alții – este acela că scriitorul modernist constată adeseori că prezentul nu este pregătit să accepte nici chiar acele lucruri de care are mai multă nevoie. De aceea, relevanța intuițiilor artistului rămîne să fie confirmată de viitor. Relațiile dintre romanticul de la începutul

secolului al XIX-lea și epoca sa se dovedesc a fi foarte încordate. Referindu-se la situația contemporană lui, Stendhal vorbește despre scriitor ca despre un luptător mai degrabă decît un creator de plăceri: „Îți trebuie curaj ca să fii romantic (...) un scriitor are nevoie de aproape tot atîta curaj cît un ostaș"[40]. Această analogie militară și întregul context în care apare sugerează conceptul de avangardă, el însuși derivat dintr-o metaforă militară. În contrast cu marea cutezanță a romanticului, clasicul este prevăzător pînă la lașitate. Iar publicul contemporan pe el îl protejează, fiind (încă) hipnotizat de marile celebrități ale trecutului. Așa se explică de ce prezentul nu îndrăznește să revendice lucrurile de care are nevoie. Fără să-și dea seama, oamenii cad victime puterii despotice a obișnuinței și una dintre sarcinile majore care îi revin scriitorului este tocmai aceea de a încerca să contracareze efectele inhibitorii și aproape paralizante ale acestei puteri în chestiunile privitoare la imaginație[41]. Stendhal este conștient că, pentru a fi cu adevărat modern (romantic, în terminologia sa), scriitorul trebuie să își asume riscul de a șoca publicul, cel puțin în măsura în care gustul acestuia se lasă influențat de academismul oficial și de o mulțime de prejudecăți adînc înrădăcinate și datorate unei perceperi neadecvate a tradiției.

Pe scurt: pentru Stendhal, conceptul de romantism acoperă noțiuni ca schimbarea, relativitatea și, mai presus de toate, actualitatea, datorită cărora sensul său ajunge să acopere, în mare măsură, ceea ce Baudelaire avea să numească „la modernité" patruzeci de ani mai tîrziu. Simplificînd lucrurile, romantismul este sentimentul prezentului exprimat artistic. Sfera sa este astfel mult restrînsă, dar, în același timp, el capătă o identitate esențialmente trecătoare, foarte greu de înțeles, pentru că nu poate fi definită în termenii vechilor tradiții (creștine sau necreștine), și foarte provizorie, pentru că supraviețuirea îi depinde de confirmarea viitorului. Se știe că Stendhal însuși, la capătul unei cariere literare care a trecut aproape neobservată de contemporani, se consola cu gîndul că viitorul avea să-i

facă dreptate. În preocuparea sa pentru viitor se ascunde însă mult mai mult decît simplul vis compensator al cuiva care suferă din pricina lipsei de recunoaștere a contemporanilor. Din punct de vedere structural, personalitatea lui era aceea a unui *precursor* tenace și pe deplin conștient de sine, cu toate că, evident, nu aproba retorica vagă despre viitor în care se complăceau alți romantici (este semnificativ în acest sens binecunoscutul său dezgust față de atitudinile profetice ale lui Victor Hugo). Stendhal a fost un *romantic* în sensul dat de el însuși termenului și de aceea, chiar în *Racine și Shakespeare*, scrisă înaintea operelor sale majore, el se dovedește pe alocuri antiromantic pînă la ostentație și consecvent crezului său literar de o viață, care mai tîrziu a fost denumit *realist.* Sînt deja prezente la Stendhal unele dintre paradoxurile caracteristice implicate în ideea de modernitate literară. Cel mai frapant este acela că, odată eliberat de constrîngerile tradiției, scriitorul trebuie să se străduiască să ofere contemporanilor săi o plăcere de care ei par nepregătiți să se bucure și pe care poate că nici nu o merită.

Cele două modernități

Este imposibil de spus cu precizie din ce moment se poate vorbi despre existența a două modernități distincte, cu totul incompatibile. Cert este că, în cursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizației occidentale – rod al progresului științific și tehnologic, al revoluției industriale, al valului de schimbări economice și sociale produse de capitalism – și modernitate în sens de concept estetic. De atunci, relațiile dintre cele două modernități au fost în mod ireductibil ostile, permițînd însă și chiar stimulînd o diversitate de influențe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă.

În privința celei dintîi, ideea burgheză de modernitate, se poate spune că, în linii mari, ea a continuat remarcabilele tradiții ale perioadelor anterioare din istoria ideii de modernitate. Doctrina progresului, încrederea în posibilitățile benefice ale științei și tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp *măsurabil*, un timp care se cumpără și se vinde și care are deci, ca orice altă marfă, un echivalent calculabil în bani), cultul rațiunii, idealul de libertate definită în contextul unui umanism abstract, dar și orientarea către pragmatism, către cultul acțiunii și al succesului – toate acestea s-au implicat, în grade diferite, în lupta pentru modernitate și au fost susținute și promovate drept valori-cheie ale civilizației triumfătoare instaurate de clasa mijlocie.

Dimpotrivă, cealaltă modernitate, aceea care avea să dea naștere avangardelor, încă de la începuturile ei romantice a tins către atitudini antiburgheze radicale. Dezgustată de scara de valori a clasei mijlocii, și-a exprimat acest dezgust în cele mai diverse moduri, de la revoltă, anarhie și atitudini apocaliptice pînă la autoexilarea aristocratică. De aceea, mai mult decît aspirațiile sale pozitive (care de multe ori nu au nici un numitor comun), ceea ce definește modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernității burgheze, pasiunea ei negativă devastatoare.

Înainte de a discuta mai detaliat originile sciziunii dintre cele două modernități, o atenție specială se cuvine acordată termenului *modernitate* însuși[42]. Avînd în vedere importanța cardinală a lui Baudelaire ca teoretician al modernității estetice, trebuie subliniat faptul că termenul respectiv, neologism recent în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea, în Anglia circula cel puțin din secolul al XVII-lea. Dicționarul Oxford înregistrează prima apariție a cuvîntului *modernitate* (însemnînd „timpurile prezente") în 1627. De asemenea, îl citează pe Horace Walpole care, într-o scrisoare din 1782, vorbește despre poemele lui Chatterton, subliniind „modernitatea tonalității" lor, pe care „nimeni [dacă are ureche] nu o poate ignora"[43]. Felul cum

utilizează Walpole termenul *modernitate*, ca argument în celebra controversă pe marginea presupusului autor medieval al *Poemelor lui Rowley* (1777), scrise, cum se știe, de Thomas Chatterton – poet ale cărui operă și mit tragic aveau să devină atît de cunoscute odată cu generația următoare, pe deplin romantică –, implică un subtil simț al modernității *estetice*. „Modernitatea" pare a se apropia de ideea unei „facturi" personale („*factura* poemelor este a lui Chatterton însuși", nu a fictivului Rowley) și, totodată, de ceea ce Walpole numește „maniera recentă a ideilor și expresiilor", dar nu trebuie confundată nici cu una, nici cu cealaltă. Adevărata semnificație a „modernității", în viziunea lui Walpole, era aceea de sunet și „modulație" și cel mai bine putea fi înțeleasă muzical.

Cît privește Franța, termenul analog – *modernité* – nu a fost utilizat înainte de jumătatea secolului al XIX-lea. Littré îl descoperă într-un articol al lui Théophile Gautier, publicat în 1867[44]. Dicționarul Robert, mai recent și mai cuprinzător, semnalează prima apariție a cuvîntului la Chateaubriand, în *Memorii de dincolo de mormînt* (1849). Nici Littré, nici Robert nu menționează folosirea cuvîntului *modernité* de către Baudelaire în articolul său despre Constantin Guys, scris în 1859 și publicat în 1863.

Pentru a aprecia calitatea extrem de originală și fecundă a conceptului de *modernitate* la Baudelaire, este interesant de urmărit mai întîi modul în care utilizase Chateaubriand termenul cu douăzeci de ani mai înainte. În însemnările sale de jurnal din 1833, din timpul călătoriei de la Paris la Praga, incluse ca atare în *Memoriile de dincolo de mormînt*, Chateaubriand recurge la acest cuvînt, *modernité*, atunci cînd vorbește, în sens peiorativ, despre urîțenia și banalitatea „vieții moderne" de fiecare zi, opusă eternului sublim al naturii și măreției trecutului medieval legendar. Trivialitatea „modernității" iese la iveală fără echivoc: „Vulgaritatea, modernitatea clădirilor vamale și a pașaportului", scrie Chateaubriand, „contrastau cu furtuna, cu porțile gotice, cu sunetul cornului și vuietul torentului"[45].

S-ar putea adăuga că sensul peiorativ al „modernității" a coexistat multă vreme cu sensul opus, aprobativ, într-o relație fluctuantă care nu face decît să reflecte conflictul mai larg existent între cele două modernități.

Istoria alienării scriitorului modern începe odată cu mișcarea romantică. Într-o primă fază, obiectul urii și al batjocurii sale este *filistinismul*, formă tipică de ipocrizie burgheză. Exemplul cel mai bun în acest sens îl constituie Germania preromantică și romantică, unde critica mentalității filistine – cu toate îngîmfările ei greoaie și stupide, cu prozaismul cras, cu prețuirea disproporționată a (pseudo)valorilor intelectuale, pentru a masca preocuparea obsesivă față de valorile materiale – a jucat un rol esențial în tabloul general al vieții culturale. Portretul satiric al filistinului apare adeseori în proza germană romantică – să ne amintim numai de povestirile fantastice ale lui E.T.A. Hoffmann și de antiteza tipic hoffmannescă dintre puterile creatoare ale imaginației, simbolizate, printre alții, de Anselmus, personajul de neuitat din *Ulciorul de aur*, și banalitatea deconcertantă a lumii burgheze, cu seriozitatea ei solemnă și goală. Așa se face că termenul *filistin*, pe lîngă negativ și peiorativ cum era, a căpătat în plus un înțeles social bine definit – mai întîi în Germania, apoi în toate culturile apusene.

Semnificația acestei glisări semantice poate fi înțeleasă mai bine comparîndu-l pe filistin cu obiectul de batjocură al perioadei precedente, neoclasice, și anume cu pedantul. Acesta din urmă reprezintă un tip pur intelectual și, de aceea, mediul său social nu are importanță pentru portretul pe care i-l face scriitorul satiric. Dimpotrivă, filistinul este definit în primul rînd prin originile sale de clasă, el are atitudini intelectuale care nu sînt nimic altceva decît deghizări ale intereselor sale practice și ale preocupărilor sale sociale tipic burgheze.

Critica romantică a filistinismului a fost preluată, în Germania, de tinerele grupări radicale din anii '30 și '40 ai secolului al XIX-lea și formulată ca opoziție fermă între două tipologii: *revoluționarul* și *filistinul*. Aceasta este, evident, sursa unuia

dintre cele mai persistente clișee din critica marxistă cu privire la Goethe, și anume acela că marele poet avea o dublă natură, că era în același timp un rebel și un filistin, așa cum îl vedea Engels în 1847: „Raporturile lui Goethe cu societatea germană a timpului său sînt ambivalente în opera poetului. Cînd îi este ostil (...) se revoltă împotriva ei, precum Götz, Prometeu, Faust (...), cînd este prietenos cu ea, se «adaptează» (...). De aceea, Goethe este cînd un uriaș, cînd un pigmeu; cînd un geniu batjocoritor, plin de dispreț; cînd un filistin mărginit, precaut și suficient"[46]. Este interesant de observat că noțiunea de filistinism, care inițial era o formă de protest estetic împotriva mentalității burgheze, în Germania a devenit un instrument al criticii ideologice și politice.

În Franța postrevoluționară s-a impus tendința inversă: diversele feluri de radicalism politic antiburghez (cu implicații și de stînga, dar și de dreapta, amestecate în cele mai diferite proporții) au suferit un proces de estetizare, așa încît nu este de mirare că mișcări caracterizate prin estetismul lor extrem – precum „l'art pour l'art", definită destul de vag, sau „décadentisme"-ul și „symbolisme"-ul de mai tîrziu – pot fi înțelese mai bine dacă sînt privite ca reacții intens polemice la modernitatea în expansiune a clasei de mijloc, cu viziunea ei *terre-à-terre*, cu prejudecățile ei utilitariste, cu conformismul ei mediocru și gusturile ei vulgare.

Ideea autonomiei artei nu era nicidecum o noutate în anii 1830, cînd lozinca „artă pentru artă" s-a răspîndit în Franța, în cercurile de tineri poeți și pictori boemi. Viziunea despre artă ca activitate autonomă fusese susținută cu o jumătate de secol mai înainte de Kant, care, în *Critica facultății de judecare* (1790), formulase conceptul paradoxal de „finalitate fără scop" a artei, afirmînd astfel gratuitatea fundamentală a acesteia. Dar „arta pentru artă", așa cum o concepeau Théophile Gautier și adepții săi, reprezenta nu atît o teorie estetică de sine stătătoare, cît un cuvînt de ordine pentru artiștii care se săturaseră de umanitarismul romantic găunos și simțeau nevoia să își exprime

ura față de mercantilismul burghez și față de utilitarismul vulgar. Afirmația esențială a lui Gautier din prefața la *Domnișoara de Maupin* (1835) este eminamente negativă, oferind o definiție a frumosului în termenii unei totale lipse de utilitate: „Nu poate fi cu adevărat frumos decît ceea ce nu folosește la nimic; tot ce este util este urît" („Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid"). În contrast cu părerile susținute de Kant și discipolii săi în Germania, partizanii „artei pentru artă" promovează o idee de frumos polemică înainte de toate, care provine nu atît dintr-o ideală dezinteresare, cît dintr-o afirmare agresivă a totalei gratuități a artei. Această idee de frumos este perfect sintetizată în celebra formulă „a-l uimi pe burghez" („épater le bourgeois"). Arta pentru artă este primul rod al revoltei modernității estetice împotriva modernității filistinului.

Oricît de urîtă ar fi civilizația modernă, atitudinea lui Théophile Gautier față de ea este de fapt mai complexă și mai ambivalentă decît lasă să se înțeleagă prefața sa de tinerețe la *Domnișoara de Maupin*. Într-un articol publicat în 1848, intitulat „Arta plastică și civilizația. Despre frumosul antic și frumosul modern", Gautier argumentează faptul că urîțenia vieții industriale moderne poate fi transformată. Rezultatul ar fi „un tip modern de frumos", diferit de canoanele antice ale frumosului. Bineînțeles, acest lucru se poate realiza numai acceptînd modernitatea așa cum este. Gautier scrie, concret:

> Se înțelege de la sine că noi acceptăm civilizația așa cum este, cu căile ei ferate, cu vapoarele cu aburi, cu cercetarea științifică din Anglia, cu încălzirea centrală, cu coșurile fabricilor și cu toate mașinile ei, adică lucruri considerate în afara sferei pitorescului[47].

Precum Baudelaire, al cărui concept de „eroism al vieții moderne" pare a găsi ecou în aceste cuvinte, Gautier este conștient că respingerea fermă a civilizației moderne ca fiind iremediabil urîtă poate deveni o atitudine la fel de filistină ca și prețuirea ei superficială. În același timp, el pare a înțelege că

promovarea estetică a modernității poate fi orientată și împotriva spiritului academic, și împotriva tendințelor de evadare din real, hrănite de clișeele romantice. Gautier nu a explorat toate consecințele acestui punct de vedere, dar a fost unul dintre primii care au sugerat faptul că anumite reprezentări ale vieții moderne ar putea deveni elemente semnificative în strategia generală a modernității artistice, al cărei țel principal este acela de *a-l uimi pe burghez*.

Baudelaire și paradoxurile modernității estetice

Preocuparea lui Baudelaire pentru modernitate a început din tinerețe – este vorba de prima sa definiție amplă a romantismului, în *Salonul din 1846*, definiție care, interesant lucru, merge pe urmele celei a lui Stendhal: „Pentru mine, romantismul este cea mai recentă, cea mai contemporană expresie a frumosului"[48]. În continuare, Baudelaire afirmă că „sînt tot atîtea feluri de frumos cîte modalități obișnuite de căutare a fericirii". Asocierea frumosului cu fericirea provine tot de la Stendhal, mai precis de la aforismul acestuia care definește frumosul ca făgăduință a fericirii („Frumosul nu este altceva decît promisiunea fericirii"). Argumentul schimbării, pe care se bazează apărarea gustului contemporan, poate fi și el de origine stendhaliană, dar atunci cînd Baudelaire identifică în mod explicit romantismul cu *arta modernă*, el pune un accent nou și radical pe ideea de modernitate și pe valoarea noutății:

> ...după cum au existat atîtea idealuri cîte moduri în care oamenii au înțeles moralitatea, iubirea, religia etc., tot așa, romantismul nu va consta într-o execuție perfectă, ci într-o concepție analogă moralității timpului (...). Astfel, mai presus de orice, trebuie cunoscute acele aspecte ale naturii și acele situații umane care au fost

dispreţuite sau necunoscute de artiştii din trecut. A vorbi despre romantism înseamnă a vorbi despre arta modernă – adică despre intimitate, spiritualitate, culoare, aspiraţie către infinit, exprimate prin toate mijloacele aflate la îndemîna artelor[49].

În concepţia lui Baudelaire, romantismul este nu numai „cea mai recentă, cea mai contemporană" formă de frumos, ci şi – lucru important de subliniat – substanţial diferit de *tot* ce s-a realizat în trecut. Conştiinţa acestei diferenţieri este, de fapt, punctul de plecare în căutarea noutăţii, un alt concept esenţial al poeticii baudelairiene (ceea ce a fost „dispreţuit sau necunoscut de artiştii din trecut" trebuie să devină subiect de meditaţie activă pentru artistul modern). Concluzia pasajului citat mai sus este paradoxală, dar în acelaşi timp profund revelatoare: „De aici", scrie Baudelaire, „rezultă că există o evidentă contradicţie între romantism şi operele principalilor săi adepţi...". Pentru noi, astăzi, romantismul la care se referea Baudelaire pare destul de „antiromantic" sau „modern", dacă înţelegem termenul *modern* drept un antonim al lui *romantic*, aşa cum propune o mai recentă opoziţie terminologică, evident influenţată de critica lui Baudelaire.

Pentru a putea înţelege mai în amănunt conceptul baudelairian de romantism, acesta trebuie examinat acolo unde se aplică mai concret. În *Salonul din 1846*, comentînd tablourile lui Eugène Delacroix, Baudelaire se declară iritat de comparaţia dintre Delacroix şi Victor Hugo, comparaţie atît de răspîndită printre criticii vremii, încît făcea parte deja din „tărîmul banal al ideilor acceptate". După părerea lui, a-l compara pe Delacroix cu Victor Hugo este pur şi simplu „o stupizenie retorică": „...deoarece, dacă definiţia pe care am dat-o romantismului (intimitate, spiritualitate etc.) îl aşază pe Delacroix în fruntea acestei mişcări, este firesc să-l excludă, în acelaşi timp, pe Victor Hugo"[50]. Calităţile care îl deosebesc pe Delacroix de Victor Hugo sînt profund semnificative pentru concepţia lui Baudelaire despre romantism (sau modernitate): inventivitatea, inocenţa geniului, *imaginaţia* îndrăzneaţă, în contrast

cu dexteritatea, cu îndemînarea, cu meșteșugul, acestea din urmă fiind caracteristice darului imitației.

Salonul din 1846 se ocupă pe larg de modernitate, atît direct, în capitolul intitulat *Despre eroismul vieții moderne*, cît și indirect, prin definiția dată romantismului, iar alte scrieri critice ale lui Baudelaire cuprind numeroase referiri la ea, dar abordarea cea mai completă și reprezentativă a modernității de către Baudelaire se găsește, fără îndoială, în articolul său din 1863 despre Constantin Guys, „Pictorul vieții moderne". În acest eseu, trăsătura cea mai izbitoare a modernității este tendința ei spre o formă de imanență sau nemijlocire temporală, încercarea de a se confunda cu un prezent sensibil, perceput în însăși efemeritatea sa și opus, datorită naturii sale spontane, unui trecut înțepenit în tradiții rigide, care sugerează o liniște lipsită de viață:

> Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul (...). În ceea ce privește acest element tranzitoriu, fugar, ale cărui metamorfoze sînt atît de frecvente, nu aveți dreptul nici să-l disprețuiți, nici să-l ignorați. Suprimîndu-l, sînteți sortiți să cădeți în vidul unei frumuseți abstracte și nedefinite, precum a acelei unice femei dinaintea primului păcat (...). Într-un cuvînt, dacă o anumită modernitate trebuie să se dovedească aptă de a deveni Antichitate, atunci trebuie să extragem din ea frumusețea misterioasă pe care viața omenească i-o conferă în mod involuntar (...). Vai celui care caută în Antichitate și altceva decît artă pură, decît logică și metodă în general. Plonjînd prea adînc în trecut, el pierde din vedere prezentul și renunță la valorile și privilegiile oferite de circumstanțe; pentru că aproape toată originalitatea noastră provine din pecetea pe care *timpul* și-o pune pe sentimentele noastre[51].

„Modernitatea" lui Baudelaire, fie definită teoretic, fie aplicată practic la operele lui Constantin Guys, cuprinde în ea paradoxurile unei conștiințe a timpului atît de frapantă în noutatea ei – prin comparație cu toate etapele anterioare ale discuției despre moderni –, atît de bogată și de rafinată, încît din

punct de vedere calitativ poate fi considerată o cotitură în istoria modernității ca idee. Pentru Baudelaire „modernitatea" și-a pierdut, în mare măsură, obișnuita funcție *descriptivă*, în sensul că nu mai poate servi drept criteriu pentru a decupa din procesul istoric un segment care să fie desemnat în mod convingător ca *prezent* și comparat în această calitate cu *trecutul*, fie global, fie în anumite privințe. Felul în care abordează Baudelaire modernitatea face imposibilă o comparație sistematică între moderni și antici și deci se poate spune că el a pus capăt unei dispute intelectuale ale cărei origini se află în Evul Mediu tîrziu și a cărei istorie pare a fi aproape una și aceeași cu evoluția conceptului însuși de modern.

Dar de ce oare modernitatea nu poate fi comparată cu nimic din trecut? Baudelaire este de părere că, estetic vorbind, din trecut nu a supraviețuit nimic altceva decît expresia unei serii întregi de modernități succesive, fiecare dintre ele fiind unică și avînd, ca atare, propria-i expresie artistică unică. Între aceste entități distincte nu există nici o legătură și deci nu este posibilă nici o comparație. Iată de ce un artist nu poate învăța din trecut. Într-o capodoperă, expresia reușită a unei modernități trecute se poate dovedi utilă cuiva interesat în a studia „metoda generală" a artei, dar nu oferă nimic artistului contemporan care încearcă să descifreze „caracterul frumosului actual" („le caractère de la beauté présente"). Artistul are nevoie de imaginație creatoare pentru a putea da expresie modernității, iar imaginația, atunci cînd funcționează cum se cuvine, în viziunea lui Baudelaire presupune o imersiune totală în „acum", care este adevărata sursă a „întregii noastre originalități". Luate ca model, capodoperele trecutului nu fac altceva decît să împiedice căutarea imaginativă a modernității.

Din pricina ostilității sale proaspăt descoperite, deși profunde, față de trecut, modernitatea nu mai poate fi folosită drept etichetă în periodizări. Cu o tipică rigoare logică, Baudelaire înțelege prin modernitate prezentul în „contemporaneitatea" lui, cu calitatea lui de a fi pur instantaneu. Prin urmare, modernitatea

poate fi definită drept posibilitatea paradoxală de a trece dincolo de fluxul istoriei prin intermediul conștiinței istoricității în nemijlocirea ei cea mai concretă, în contemporaneitatea ei cea mai strictă. Estetic vorbind, „jumătatea eternă a frumosului" – constînd în legile cele mai generale ale artei – poate fi convertită la o viață efemeră (sau viață de apoi) numai trecînd prin experiența frumosului modern. La rîndul lui, frumosul modern pătrunde în domeniul transistoric de valori (devine „Antichitate"), dar numai cu prețul renunțării la orice pretenție de a servi drept model sau exemplu viitorilor artiști. Izolată de tradiție (în sensul unui corpus de opere și proceduri demne de imitat), creația artistică devine o aventură, o dramă în care artistul nu are nici un aliat în afară de propria sa imaginație.

Înainte de a aborda problemele ridicate de „drama modernității", este necesară o observație generală legată de modul în care utilizează Baudelaire acest concept. Privată de funcția sa descriptivă anterioară, „modernitatea" devine un concept eminamente normativ. Ba chiar imperativ: arta *se cuvine* să fie modernă. Odată cu Baudelaire, modernitatea încetează de a mai fi o condiție dată, iar ideea că modernii, vrînd-nevrînd, nu au de ales și nu pot să nu fie moderni devine caducă. Dimpotrivă, a fi modern *este* o opțiune, și anume una eroică, deoarece calea modernității este plină de riscuri și dificultăți.

Cîteva dintre conflictele lăuntrice ale conștiinței estetice moderne ilustrate de Baudelaire formează tema centrală a unui important eseu al lui Paul de Man, *Istorie literară și modernitate literară*[52], ale cărui argumente și concluzii merită să fie analizate mai pe larg. Este semnificativ faptul că De Man își începe discuția asupra modernității literare alegînd dintre toate antonimele posibile ale termenului *modernitate* pe acela pe care îl socotește cel mai fertil, și anume *istoria*. Pentru a ilustra sensul în care trebuie înțeleasă această opoziție, el citează cea de-a doua *Meditație inoportună* a lui Nietzsche, eseul polemic *Despre avantajele și dezavantajele istoriei pentru viață*, în care filozoful stabilește o antiteză cu numeroase implicații între „istorie" și

„viață", aceasta din urmă concepută în termeni atît biologici, cît și temporali. „Istoria" (memoria) este prezentată ca un dușman implacabil al „vieții" (acțiunii spontane) sau, cum spune De Man: „Uitarea nemiloasă, orbirea cu care Nietzsche se aruncă într-o acțiune despovărată de orice experiență anterioară se înscriu în spiritul autentic al modernității"[53], deși cuvîntul *modernitate* nu apare în eseul lui Nietzsche*.

Privită în acest sens, argumentează De Man în continuare, modernitatea constituie dintotdeauna o aspirație esențială a literaturii, pentru că „literatura are o afinitate structurală cu acțiunea, cu actul liber, nemijlocit, care nu cunoaște nici un trecut"[54]. Pe de altă parte, o trăsătură distinctivă a literaturii fiind „incapacitatea ei de a se elibera dintr-o condiție resimțită ca insuportabilă" sau, pur și simplu, „incapacitatea ei de a fi modernă", modernitatea, „care este esențialmente o îndepărtare de literatură și o respingere a istoriei, acționează în același timp și ca principiu care conferă literaturii durată și existență istorică"[55].

Deși cea mai mare parte a eseului lui De Man reprezintă o analiză fină și subtilă a articolului lui Baudelaire despre Constantin Guys, el este vădit interesat să ajungă la concluzii mai generale privitoare la esența literaturii: „De îndată ce trebuie să înlocuiască acel unic moment al invenției, conceput ca act, printr-o mișcare succesivă care presupune cel puțin două momente distincte, Baudelaire pătrunde într-un univers care își asumă profunzimile și complicațiile unui timp articulat, o interdependență dintre trecut și viitor care împiedică orice prezent de a vedea vreodată lumina zilei"[56]. Nu este aici locul de a polemiza cu punctul de vedere al lui De Man, potrivit

* De Man pierde însă din vedere un fapt important, și anume că termenul *modernitate* („Modernität") apare frecvent în operele de mai tîrziu ale lui Nietzsche. Pentru filozoful german, noțiunea de „modernitate" este covîrșitor negativă. Vezi mai jos, „Nietzsche despre «decadență» și «modernitate»", pp. 121 *sq*.

căruia întreaga literatură este, sub o formă sau alta, expresia vie a „paradoxului insolubil" al modernității. Părerea mea personală este că modernitatea în general și modernitatea literară în special sînt fațete ale unei conștiințe a timpului care nu a rămas aceeași de-a lungul istoriei și că teoria lui Baudelaire asupra modernității nu poate fi extinsă în așa fel încît să cuprindă întreaga literatură, pur și simplu pentru că modernitatea este o invenție relativ recentă, care are prea puțin de spus despre acele tipuri de experiență estetică indiferente față de timp. Paul De Man este atît de iritat de istoria pozitivistă, încît ajunge să ceară „o revizuire a noțiunii de istorie și, pe lîngă aceasta, o revizuire a noțiunii de timp pe care se bazează concepția noastră despre istorie". Ba chiar vorbește, fără nici un fel de menajamente, despre „abandonarea conceptului aprioric de istorie ca proces generativ, (...) ca o ierarhie temporală asemănătoare unei structuri părinte-progenitură, trecutul fiind un fel de strămoș care dă naștere, într-un moment de nemijlocită actualitate, unui viitor capabil să repete la rîndul lui același proces generativ"[57]. Este utilă o asemenea critică a terminologiei noastre istorice, dar soluția oferită rămîne mult prea vagă: în loc să ne împotmolim într-o istorie bazată atît de naiv pe „fapte empirice" și metafore parentale, ar trebui să facem un efort și să devenim conștienți, ni se spune, că adevăratele (cît de adevărate?) surse ale cunoașterii noastre istorice sînt „textele scrise, chiar dacă aceste texte se ascund sub masca războaielor și revoluțiilor". Astfel, toate problemele istoriei se mută în planul limbii și al scriiturii („écriture"), cu singurul rezultat palpabil că devin mult mai încîlcite, rămînînd, în același timp, mai metaforice ca niciodată. Dar să lăsăm la o parte asemenea generalizări, a căror discuție ne-ar îndepărta prea mult de scopurile studiului de față și să reținem din articolul lui De Man maniera excelentă în care analizează *Pictorul vieții moderne* și opoziția pe care o propune, între *modernitate* și *timpul istoric*. Ambele sînt realmente foarte utile pentru înțelegerea unei anumite etape în dezvoltarea conceptului de modernitate, dacă

nu chiar a esenţei literaturii sau istoriei; chiar şi prezentarea făcută de mine „modernităţii" lui Baudelaire, deşi am aşezat-o într-o perspectivă diacronică sau evolutivă, a beneficiat substanţial de pe urma analizei lui De Man.

Există, într-adevăr, un conflict între modernitate şi istorie, dar însuşi acest conflict are o istorie a sa. În ceea ce priveşte literatura şi artele, se poate chiar stabili o dată aproximativă: poetica modernităţii a lui Baudelaire, de exemplu, poate fi considerată o ilustrare timpurie a revoltei prezentului împotriva trecutului – a clipei trecătoare împotriva statorniciei memoriei, a diferenţei împotriva repetiţiei. Revenind acum la Baudelaire însuşi, prezentarea modului său de a înţelege modernitatea ar rămîne incompletă şi unilaterală dacă ar trece cu vederea (aşa cum pare a face Paul de Man) un alt aspect profund semnificativ al concepţiei poetului despre frumos, şi anume viziunea sa dualistă despre „frumosul etern" şi „frumosul modern". Un asemenea dualism nu este nicidecum rezultatul unei disocieri capricioase; dimpotrivă, este fundamental în gîndirea lui Baudelaire şi în întreaga lui activitate de creaţie. Iar credinţa lui în dualism, atît de adînc înrădăcinată, nu poate să nu îndrepte atenţia către mentalitatea poetului, creştină pînă la dramatism în esenţa ei. Este aproape un truism afirmaţia că puţini sînt modernii în a căror concepţie despre lume dihotomiile creştine (Dumnezeu/Satana, cerul/iadul, sufletul/trupul, virtutea supranaturală/păcatul firii, eternitatea/timpul) joacă un rol atît de amplu şi de complex în dialectica lui, precum în concepţia despre lume a lui Baudelaire. O scurtă analiză a elementului spiritual în gîndirea poetului deschide o perspectivă nouă asupra conceptului său de modernitate şi, în linii mai generale, asupra relaţiei dintre modernitate şi un creştinism care a încetat a mai fi o normă de viaţă şi o călăuză religioasă, devenind, în schimb, o modalitate de a atinge şi a dramatiza conştiinţa unei crize prelungite. (Tema mai largă a creştinismului modern ca religie a disperării şi a crizei existenţiale face obiectul unui alt capitol.)

Pentru început, se cuvine reamintit fragmentul adeseori citat din *Inima mea deschisă*, publicat postum, în care Baudelaire spune: „În orice om există, la orice oră, două chemări simultane – una către Dumnezeu, cealaltă către Satana"[58]. Acesta trebuie pus în legătură cu definiția cea mai completă pe care poetul o dă frumosului, în *Artificii*, de asemenea un text postum: „Am descoperit definiția Frumosului – a Frumosului meu. Este ceva arzător și trist, ceva oarecum vag, ceva ce lasă loc presupunerilor..."[59]. Este interesant de observat că pasajul respectiv conține, o dată în plus, un jurămînt de credință, lipsit de orice echivoc, față de modernitate în estetică: frumosul, afirmă Baudelaire, îți dă un sentiment de înstrăinare, de *mister* și „în cele din urmă (recunosc aici cu curaj cît de modern mă simt în chestiuni de estetică), un sentiment de *nefericire*". În finalul acestui fragment remarcabil apare, în mod semnificativ, chipul Satanei: „...modelul absolut perfect de frumusețe bărbătească este Satana – așa cum l-a văzut Milton"[60].

Din acest punct de vedere, modernitatea apare ca o aventură spirituală: poetul pornește să exploreze tărîmul interzis al *răului* ale cărui flori cel mai recent înflorite, primejdios de frumoase, trebuie să le descopere și să le culeagă. Misiunea artistului este înrudită cu cea a alchimistului care trebuie să extragă aur din noroi, adică – dacă traducem această metaforă tipic baudelairiană – să scoată la iveală poezia ascunsă în spatele celor mai îngrozitoare contraste ale modernității sociale: Baudelaire vorbește fără înconjur în această privință, considerînd caracteristic pentru „eroismul vieții moderne", printre altele, „spectacolul vieții mondene și cel al miilor de existențe – criminali și femei ușoare – lăsate în voia sorții prin subteranele unei metropole"[61]. *Florile răului* și poemele în proză din *Spleen-ul Parisului* conțin atît programul unei poezii a modernității urbane, cît și proiectul, în linii foarte generale, al unui frumos în același timp infernal și divin, a cărui ființă este locul paradoxal de întîlnire a contrariilor – precum în celebrul *Imn Frumuseții*[62].

Vii din înaltul cerului sau ieşi din abis,
O, Frumuseţe? Privirea ta, infernală şi divină,
Revarsă de-a valma binefaceri şi crime
Şi de-aceea te putem asemui cu vinul.
....
Calci pe morţi, Frumuseţe, rîzîndu-ţi de ei:
Dintre giuvaerurile tale, Groaza nu-i cel mai rău,
Iar Crima se numără printre brelocurile dragi ţie,
Dansînd voluptuos pe pîntecele tău ţanţoş.

Fluturele orbit zboară spre tine, lumînare,
Se-aprinde şi arde, strigînd: Binecuvîntată fie torţa!

Este important de subliniat că „modernitatea" nu este, pentru Baudelaire, o „realitate" pe care artistul trebuie să o copieze, ci, în cele din urmă, un construct al imaginaţiei sale prin care pătrunde dincolo de banalitatea aparenţelor observabile, într-o lume de „corespondenţe", unde efemerul şi eternul se suprapun. De la Baudelaire încoace, estetica modernităţii a fost în mod consecvent o estetică a imaginaţiei, opusă oricărei forme de realism (trebuie notat că Baudelaire însuşi a respins vehement termenul *realism*[63], recent formulat la vremea aceea, deşi cel care îl formulase era unul dintre prietenii săi apropiaţi, Champfleury). În lumina acestui antirealism atît explicit, cît şi implicit, trebuie subliniat că „modernitatea" lui Baudelaire *nu* este ruptă de cealaltă modernitate, istorică şi burgheză, aşa cum s-a afirmat mai demult.

Apărător al modernităţii în estetică, Baudelaire se dovedeşte, în acelaşi timp, un exemplu aproape perfect pentru sentimentul de alienare al artistului modern în faţa societăţii şi culturii oficiale a epocii sale. Crezul aristocratic al poetului într-o epocă de egalitarism, felul în care el exaltă individualismul, religia *artei* pe care o practică şi care se prelungeşte către un cult al *artificialului* (dandy-ul devine un erou şi un sfînt, machiajul este elogiat ca o „sublimă deformare a naturii" etc.) – toate exemplifică ostilitatea sa acerbă faţă de civilizaţia dominantă

a clasei mijlocii, pentru care singurele standarde acceptate fără comentarii sînt cele utilitare și mercantile. Portretul pe care Baudelaire i-l face lui Edgar Allan Poe, văzut ca victimă a democrației americane și martir în catalogul alienării artistice moderne, rezumă argumentele sale principale împotriva modernității burgheze. În *Edgar Poe, viața și operele sale* (1852), citim:

> Toate documentele pe care le-am citit îmi creează convingerea că pentru Poe Statele Unite nu au fost nimic altceva decît o vastă închisoare pe care a străbătut-o cu agitația febrilă a unei ființe făcute să respire un aer mai ușor – nimic altceva decît un coșmar luminat cu gaz – și că viața lui interioară, spirituală (...) nu a fost altceva decît un efort neobosit de a scăpa de influența acestei atmosfere ostile. În societățile democratice, opinia publică este un dictator nemilos (...). Se poate spune că din dragostea profană de libertate s-a născut o nouă tiranie, tirania animalelor sau zoocrația, care în nepăsarea ei feroce seamănă cu Jaganata*... Timpul și banii au o valoare foarte mare acolo. Activitatea materială, pe care se pune un accent atît de disproporționat încît devine un fel de manie națională, le mai lasă oamenilor prea puțin loc în minte pentru lucruri ce nu țin de lumesc. Poe, care (...) susținea că marea neșansă a țării sale este lipsa unei aristocrații de sînge, pentru că într-un popor fără aristocrație cultul Frumosului inevitabil devine corupt, se rărește și dispare, care își acuza concetățenii, cu luxul lor costisitor și afectat, de toate simptomele prostului-gust caracteristic parveniților, care considera Progresul, *marea idee modernă* [s.a.], drept un vis iluzoriu al unor neghiobi (...) – Poe a fost o minte excepțional de solitară [64].

Disprețul general față de America din critica lui Baudelaire duce cu gîndul la analiza pe care o făcea de Tocqueville democrației americane în anii 1835-1840, mai ales cu privire la ideea

* Unul dintre avatarurile (reîncarnările) zeului Vișnu, în forma unui idol așezat pe un car de mari dimensiuni, sub care s-ar fi procedat la sacrificii umane; de aici, orice forță distructivă implacabilă (n. tr.).

de dictatură a majorității și la efectele acesteia asupra dezvoltării artelor. Important este însă aici faptul că Baudelaire vede în America o paradigmă a modernității burgheze, neinhibată – cum încă mai era Lumea Veche – de nici un fel de tradiții și de aceea scoțîndu-și la iveală fără rușine sălbăticia latentă. Baudelaire „modernistul" parcă ar fi campionul fidel al vechiului regim în politică atunci cînd scrie, în *Noi însemnări despre Edgar Poe* (1857):

> Pentru orice minte din lumea veche, un stat politic are un centru de mișcare și acela este creierul și soarele său, are amintiri vechi și glorioase, are lungi anale poetice și militare, are o aristocrație (...); dar Aia! gloata aia de vînzători și cumpărători, ființa aia fără nume, monstrul ăla fără cap (...), pe-ăla-l numiți voi Stat[65]!

Avînd în minte un asemenea context, Baudelaire nu ezită să utilizeze termenul *modern* și într-un sens mai mult decît peiorativ, de pildă atunci cînd își exprimă admirația pentru Poe „glumețul", un artist care, lăsîndu-și la o parte „nobilele concepții", a încercat la modul ironic „să delecteze prostia contemporanilor" săi și „a fabricat cu multă ingeniozitate farse măgulitoare pentru orgoliul omului modern"[66].

După părerea mea, întreaga critică baudelairiană a modernității sociopolitice se axează pe ideea că vremurile moderne favorizează manifestarea din ce în ce mai lipsită de limite a instinctelor naturale ale omului – ceea ce autorul consideră oribil și de-a dreptul scîrbos. Respingînd „falsa concepție despre moralitate a secolului al XIX-lea" (mai precis, că omul este bun de la natură), Baudelaire scrie, într-un pasaj celebru din *Pictorul vieții moderne*:

> Cercetați, analizați tot ce este natural, toate acțiunile și dorințele omului pur natural: nu veți găsi nimic altceva decît oribilități. Tot ce este frumos și nobil este produsul rațiunii și al gîndirii. Crima, al cărei gust animalul uman îl deprinde încă din pîntecele mamei sale, este de origine naturală (...). Virtutea, dimpotrivă,

este artificială și supranaturală (...). Răul se face fără efort, firesc, inevitabil; binele este întotdeauna rodul unei arte[67].

Democrația modernă – surprinsă în stadiul ei cel mai pur, în America – nu este altceva decît triumful a ceea ce este în același timp și cel mai natural, și cel mai rău în om: egoismul, agresivitatea, instinctul de turmă etc.

Această condamnare este morală (și estetică). Ea nu atrage după sine nici o poziție irațională, nici o atitudine ostilă față de știință. De fapt, în cazul lui Baudelaire pare a se adeveri contrariul. Consecvent antinaturalismului său (în sensul explicat mai înainte), poetul respinge și ideea romantică a „geniului natural" (analog unei forțe a naturii), și tradiția bogată, deja bine stabilită, a concepției organice asupra artei. El subliniază, nu fără anumite nuanțe polemice ușor sesizabile, elementul conștient și intenționat în procesul creației artistice – inspirația devine o chestiune de metodă și de voință, pentru că: „Inspirația îți vine întotdeauna cînd o chemi, dar nu pleacă atunci cînd o alungi"[68]. Deși nu are drept scop găsirea adevărului în sens logic sau științific, mintea poetului trebuie să fie la fel de disciplinată precum aceea a savantului. Poezia și matematica sînt legate intrinsec – părere pe care Baudelaire o împărtășește cu Novalis și alți romantici germani și, evident, cu Edgar Allan Poe; nu însă și cu majoritatea romanticilor francezi, adepți ai ereziei estetice denumite „poezia inimii" („la poésie du cœur"). Iritat de modul în care mulți romantici descriau obiectele de artă vorbind despre procese organice, Baudelaire manifestă o preferință clară și semnificativă pentru *metaforele mecanice*. Funcționarea unei mașini devine, prin implicațiile ei, mai frumoasă decît creșterea unei plante (ceea ce trebuie pus în legătură cu fobia lui Baudelaire față de lumea plantelor[69]). Dincolo de scopul ei utilitar, o mașină poate deveni obiect de contemplare estetică, iar comparația cu o mașină nu înjosește o operă de artă. „Nimic nu este întîmplător în artă, după cum nu este nici în mecanică", remarcă autorul *Salonului din 1846*,

după care detaliază: „...un tablou este o maşină ale cărei sisteme sînt perfect inteligibile unui ochi experimentat, în care orice are raţiunea sa de a se afla acolo unde este dacă tabloul este bun, în care fiecare nuanţă în parte are menirea de a ajuta la punerea în valoare a nuanţei următoare...”[70]. Dacă luăm în considerare toate aceste aspecte, putem afirma, pe bună dreptate, că se disting la Baudelaire cîteva dintre primele semne incontestabile a ceea ce mai tîrziu, după apariţia diverselor modernisme şi avangarde, avea să devină un „mit mecano-ştiinţific” în toată puterea cuvîntului, descris ca atare de Renato Poggioli[71]. Adăugînd la toate acestea fascinaţia sinceră a lui Baudelaire în faţa modernităţii urbane – o nouă faţetă a consecvenţei cu care el respinge „natura” lui Rousseau –, este inevitabilă concluzia că autorul *Spleen-ului Parisului* nu se opunea ideii de civilizaţie, ci, mai degrabă, noului val de barbarism care ameninţa temeliile creativităţii umane deghizat în „modernitate progresistă”. Dar oare nu tocmai această ameninţare era cauza unei conştientizări intense a respectivei creativităţi la artistul modern, alienat pînă la eroism?

Estetica lui Baudelaire pare a se zbate într-o importantă contradicţie: pe de o parte, el cere să fie respins trecutul normativ sau, cel puţin, să fie recunoscută irelevanţa tradiţiei în privinţa sarcinilor specifice de creaţie ce stau în faţa artistului modern; pe de altă parte, evocă plin de nostalgie pierderea trecutului aristocratic şi deplînge năvala unui prezent vulgar şi materialist, pe care îl consideră tipic pentru clasa mijlocie.

Programul lui Baudelaire în privinţa modernităţii pare o tentativă de a rezolva această contradicţie conştientizînd-o pe deplin şi irevocabil. Odată atins acest nivel de conştientizare, prezentul trecător poate deveni cu adevărat creator şi îşi poate crea propriul său frumos – frumosul tranzitoriului.

Modernitate, moartea lui Dumnezeu și utopie

La prima vedere, nimic nu pare mai îndepărtat de religie decît ideea de modernitate. Nu este „omul modern" un necredincios și un „liber-cugetător" *par excellence*? Asocierea între modernitate și concepția seculară asupra lumii a devenit aproape automată. Dar, de îndată ce încercăm să privim modernitatea într-o perspectivă istorică, ne dăm seama că această asociere nu numai că este relativ recentă, dar are și o semnificație minoră față de relația dintre modernitate și creștinism. În privința acestei relații, se disting patru faze principale.

Cea dintîi se caracterizează prin folosirea medievală a cuvîntului *modernus* ca antonim al lui *antiquus*. *Modernus* îl desemna pe omul zilei, pe nou-venit, în timp ce *antiquus* se referea la oricine al cărui nume descindea din trecut încununat de venerație, indiferent dacă persoana trăise înainte sau după Cristos, dacă fusese creștin sau nu. *Antiquitas* exprima sensul *unicității* esențiale a tradiției, a cărei continuitate nu fusese întreruptă de venirea lui Cristos, cel puțin în ceea ce privește distincția dintre Antichitate și modernitate. Poate că lucrurile stăteau așa fiindcă *modernus* (termen creat după *hodiernus*) era folosit în înțelesul său etimologic restrîns de către oameni a căror conștiință a timpului nu era încă asaltată de nici una dintre viitoarele dileme și paradoxuri ale timpului nerepetabil.

A doua fază, care a început în Renaștere și s-a extins de-a lungul întregului Iluminism, se caracterizează printr-o separare treptată a modernității de creștinism. La început, ideea de modernitate s-a impus numai în domenii nereligioase – în filozofia naturii, în poetică, în știință. Ca rezultat al Renașterii, noțiuni precum „Antichitate" sau „antici", deși și-au păstrat conotațiile profund pozitive, au suferit o importantă modificare semantică: au încetat de a mai desemna un trecut nediferențiat,

ajungînd să acopere mai degrabă o porțiune privilegiată și exemplară a trecutului – vremurile clasice păgîne și pe autorii Greciei și ai Romei. Datoria modernilor era aceea de a-i imita pe antici, apoi de a rivaliza cu ei, pînă cînd unii dintre moderni se puteau proclama superiori celor vechi. Pe aproape întreg parcursul acestei perioade, principiul autorității a fost contestat direct numai în afara religiei, iar tradiția a rămas piatra unghiulară a teologiei, deși chiar și în acest domeniu noile încercări de a distinge tradițiile apocrife, deformate sau false de cele autentice i s-au datorat spiritului critic modern, care se află și în spatele *interpretărilor* dramatic de diferite și neortodoxe date unor tradiții, altminteri în general acceptate, ale creștinismului. Dar argumentul modernității era prea relativist din punct de vedere temporal pentru a fi utilizat în dispute religioase. Dimpotrivă, chiar și bunii creștini aflați printre modernii convinși de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea au simțit că argumentul religios era mult prea atemporal pentru țelurile lor și s-au limitat la utilizarea unor concepte seculare derivate din filozofia rațiunii și a progresului. Către sfîrșitul perioadei raționaliste și empiriste a Iluminismului, ideea de modernitate își pierduse mult din neutralitatea de mai înainte. Conflictul dintre ea și religie a ieșit la iveală pînă la urmă și a fi modern a devenit aproape echivalent cu a fi „liber-cugetător".

Cea de-a treia fază acoperă perioada romantică. Revirimentul religios din domeniul literaturii, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, noul accent pus pe sentiment și intuiție, cultul originalității și al imaginației, combinate cu obsesia din ce în ce mai răspîndită pentru gotic și pentru întreaga civilizație a Evului Mediu fac parte dintr-o reacție mai amplă și uneori confuză în complexitatea ei, împotriva intelectualismului arid al *Secolului Luminilor* și a corespondentului său în plan estetic, neoclasicismul. Unul dintre cele mai interesante rezultate ale disputelor romantice timpurii din Germania și apoi din alte țări europene este lărgirea conceptului de modernitate pînă la

a cuprinde întreaga epocă romantică – creștină, adică – a istoriei occidentale. Ideea unei poezii creștine superioare celei a Antichității și distinctă de aceasta nu era cu totul nouă; după cum am arătat, ea fusese exprimată (nu foarte consecvent) de autori creștini din secolele al XV-lea și al XVI-lea, pentru a fi apoi abandonată în perioada neoclasică, atît de către „antici", cît și de către „moderni". Identificarea romantică între *geniul modern* și *geniul creștinismului* și opinia că există *două* tipuri perfect autonome de frumos – unul păgîn, celălalt creștin –, separate de o prăpastie de netrecut, constituie un moment cu adevărat revoluționar în istoria modernității estetice. Filozofia iluministă a frumosului, prudent relativistă, este înlocuită acum de un istorism fatalist, care accentuează ideea totalei discontinuități între ciclurile culturale. Perioadele istorice sînt analoge ființelor individuale a căror existență se sfîrșește cu moartea. Dacă metafora este mai veche, modul în care o utilizează romanticii este nou. Să nu uităm că ei erau conștienți – lucru care s-a dovedit corect din punct de vedere istoric – de faptul că trăiau spre sfîrșitul ciclului creștin, într-o modernitate deopotrivă strîmtă și vastă, exaltantă și tragică. Acest sentiment nou al modernității, derivat din conștiința unui creștinism muribund, explică de ce romanticii au fost primii care și-au imaginat moartea lui Dumnezeu și care au inclus în operele lor această temă esențialmente modernă, cu mult înainte ca Nietzsche să o așeze la loc central în doctrina profetică a lui Zarathustra.

Implicațiile paradoxale ale mitului romantic despre moartea lui Dumnezeu au fost reliefate cu o remarcabilă intuiție de Octavio Paz în cartea sa despre poezia modernă, intitulată *Copiii mlaștinii.* Una dintre ideile fundamentale ale eseului este aceea că modernitatea reprezintă „un concept exclusiv occidental" și nu poate fi disociată de creștinism, deoarece „ea a putut apărea numai înăuntrul acestei concepții a timpului ireversibil; și a putut apărea numai ca o critică a eternității creștine"[72]. În realitate, mitul morții lui Dumnezeu nu este

altceva decît un rezultat al negării de către creştinism a timpului ciclic în favoarea unui timp linear şi ireversibil – axa istoriei – care conduce către eternitate. Octavio Paz scrie:

> Moartea lui Dumnezeu este o temă romantică. Nu este filozofică, este religioasă: din punctul de vedere al raţiunii, Dumnezeu ori există, ori nu există. Dacă există, nu poate muri; dacă nu există, cum poate muri cineva care nu a existat niciodată? Acest raţionament este valabil însă numai din perspectiva monoteismului şi a timpului rectiliniu şi ireversibil din Occident. Cei vechi ştiau că zeii sînt muritori; ei erau manifestări ale timpului ciclic şi, ca atare, prindeau viaţă din nou şi mureau din nou (...). Dar Cristos a venit pe lume numai o singură dată, căci fiecare eveniment din istoria sacră a creştinismului este unic şi nu se repetă. Dacă spui „Dumnezeu a murit", anunţi un fapt irepetabil: Dumnezeu a murit pentru totdeauna. În limitele concepţiei despre timp ca progresie lineară şi ireversibilă, moartea lui Dumnezeu este de negîndit, pentru că moartea lui Dumnezeu deschide porţile incertitudinii şi iraţionalităţii. Există un dublu răspuns la aceasta: ironia, umorul, paradoxul intelectual; şi, de asemenea, paradoxul poetic, imaginea. Ambele apar la toţi romanticii (...). Cu toate că sursa fiecăreia dintre aceste atitudini este religioasă, avem de-a face cu un fel aparte şi contradictoriu de religie, de vreme ce se bazează pe conştiinţa că religia este amăgitoare. Religiozitatea romantică este nereligioasă, ironică; nereligiozitatea romantică este religioasă, chinuită[73].

În continuarea cercetării noastre asupra relaţiei dintre ideea de modernitate şi creştinism, se poate vorbi despre o nouă fază, cea de-a patra, care a început cîndva pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Această fază reafirmă moartea lui Dumnezeu – expresia devenind un fel de clişeu în secolul XX –, dar este preocupată mai ales de explorarea consecinţelor acestui deces incredibil, însă deja devenit banal, al lui Dumnezeu. De această dată, separarea dintre modernitate şi creştinism pare a fi totală, dar acest lucru se dovedeşte din nou iluzoriu, dacă ne gîndim că mulţi autori dintre cei mai importanţi, numiţi „moderni", fie sînt de neînţeles în afara tradiţiei iudeo-creştine (pe care

continuă să o reprezinte, indiferent cît de deviant), fie practică un ateism pasionat, de inspirație și cu motive religioase neîndoielnice. Astfel, moartea lui Dumnezeu pare a fi deschis o nouă eră în căutarea religioasă – este adevărat, o căutare care adeseori nu mai este măsurată sau evaluată prin rezultatele ei, ci prin simpla ei intensitate, o căutare pe cale de a deveni un scop în sine. În faza căutării, conștiința modernității ia drept bun paradoxul intelectual și poetic al morții lui Dumnezeu, astfel încît nu este de mirare că pînă și teologii se dispensează de numele lui Dumnezeu (Paul Tillich preferă să vorbească despre „fundamentul existenței noastre") și includ în materiile de studiu din școlile teologice mai avansate o nouă disciplină, Teologia morții lui Dumnezeu, sau Teothanatologia. Criza religiei dă naștere unei religii a crizei, în care – precum în extraordinara filozofie anticipativă a lui Kierkegaard – toate contradicțiile irezolvabile ale tradiției iudeo-creștine sînt simultan aduse în discuție, pentru a zdruncina orice certitudine și a provoca disperare existențială și suferință.

În general deci modernitatea, chiar dacă a încercat, nu a reușit să suprime nevoia și imaginația religioasă a omului; deviindu-le de la cursul lor tradițional, se poate chiar să le fi intensificat sub forma unei înfloriri de mare amploare a heterodoxiilor – în religia propriu-zisă, în morală, în gîndirea socială și politică și în estetică. Direct legată de declinul rolului creștinismului tradițional este puternica apariție a utopismului, poate evenimentul cel mai important din istoria intelectuală modernă a Occidentului. Cu toate că omul era cu siguranță un visător utopic încă de multă vreme, la o privire retrospectivă aceasta pare să fi fost moștenirea cea mai însemnată pe care a lăsat-o perioada postrenascentistă modernității noastre obsedate de ideea și de mitul Revoluției. Într-adevăr, pasiunea pentru utopie – fie direct și pozitiv, fie prin intermediul unei reacții sau polemici – cuprinde întregul spectru intelectual al modernității, de la filozofia politică la poezie și la arte.

Conceptul de utopie se baza, la origini, pe o asociere spațială (*topos* = „loc", *u* = „nu", *utopia* = „nicăieri"), dar astăzi implicațiile sale temporale întrec cu mult tot ce s-ar fi putut păstra din etimologia strictă a termenului. O istorie a termenului *utopie* ar putea demonstra, fără îndoială, prin detalii sugestive, îmbogățirea sa treptată cu elemente temporale, de la publicarea, în anul 1516, a lucrării lui Thomas Morus *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (*Despre republica perfectă și despre noua insulă Utopia*). În paranteză fie spus, genul ficțiunii utopice (incluzînd propria sa parodie, distopia), un gen a cărui apariție trebuie legată de impactul puternic asupra imaginației pe care l-au avut marile descoperiri geografice din epoca Renașterii, și-a abandonat de mai bine de un secol decorul spațial tradițional (insula îndepărtată sau ținutul neexplorat), pentru a exprima direct sensul de viitor. (Ultima utopie spațială mai semnificativă a fost, probabil, *Erewhon*, a lui Samuel Butler, publicată în 1872.)

Imaginația utopică, așa cum s-a dezvoltat ea începînd cu secolul al XVIII-lea, este încă o dovadă a desconsiderării moderne a trecutului și a importanței crescînde a viitorului. În orice caz, utopismul cu greu ar putea fi conceput în afara conștiinței specific occidentale a timpului, modelată de creștinism și, ulterior, de asimilarea de către rațiune a conceptului de timp ireversibil. Natura religioasă a utopismului este recunoscută atît de adversarii, cît și de adepții acestuia. Un gînditor conservator și apărător al romano-catolicismului riguros precum Thomas Molnar, de pildă, stabilește o legătură strînsă între *erezie* și *utopie* și descoperă trăsăturile structurale ale acesteia din urmă în milenarismul mișcărilor chiliastice medievale – mai cu seamă în premisele dualiste (manicheene) ale gnosticismului. Gnosticii susțineau credința că lumea, fiind esențialmente păcătoasă, nu ar fi putut fi creată de Dumnezeu, ci numai de contrariul Său cel rău, Demiurgul sau diavolul; iată de ce datoria sufletului omenesc este de a găsi calea către sursa originară

divină, printr-o respingere totală a trupului ca parte a lumii materiale iremediabil corupte (în viziunea creștină, viața în ansamblul ei – suflet *și* trup, rațiune *și* materie – este creația lui Dumnezeu și, ca atare, trebuie concepută numai în relație cu El)[74]. Ca și erezia așadar, utopia izvorăște dintr-o radicală neîmpăcare cu imperfecțiunea lumii date și afirmă că, indiferent cît de greu de atins, perfecțiunea *este* accesibilă omului ca ființă socială. După Molnar, poziția creștină admite nu numai natura imperfectă a omului, ci și diversitatea valorilor *pozitive* care nuanțează această imperfecțiune și care nu pot decît să se piardă iremediabil în unilateralismul gîndirii utopice. Dificultatea acestei poziții se datorează faptului că ea sprijină implicit un *statu quo* care provoacă repulsie imaginației și dorinței de schimbare a omului modern. În cele din urmă, demersul conservator al lui Molnar, cu toate meritele lui, nu este cu nimic mai puțin „utopic" decît „ereziile" pe care le condamnă (imperfecțiunea devine ea însăși un ideal și se asociază viziunii unei varietăți pline de resurse și unei bogății inepuizabile, care o transformă într-o nouă utopie).

Și mai dificil de apărat în mod convingător, într-o epocă pluralistă ca a noastră, este ideea unei ortodoxii prin ale cărei criterii se poate decide dacă una sau alta dintre tendințe este eretică sau nu. Conștiința timpului specifică epocii noastre, care a determinat pierderea transcendenței, este răspunzătoare și de actualul vid conceptual al opoziției dintre ortodoxie și erezie. Termenul *ortodoxie* însuși a căpătat conotații clar peiorative într-o lume în care „ortodoxiile" nu se pot autodefini decît în cel mai opac și sectar mod cu putință. Atunci cînd sînt puse în practică, precum în cazul „ortodoxiei" marxiste, incoerența și arbitrariul lor devin și mai evidente, pe fundalul terorii ce caracterizează orice totalitarism, fie de dreapta, fie de stînga.

În contrast cu viziunea conservatoare despre utopie ca mască modernă a „veșnicei erezii" este poziția radicală a filozofului social și religios Ernst Bloch. Pentru el, încă de la cartea

sa din tinerețe *Spiritul utopiei* (1918), utopia este nu doar autentic religioasă prin natura ei, ci și singura urmașă legitimă a religiei după moartea lui Dumnezeu. Nu putem intra aici în complexitatea fenomenologiei speranței la Bloch, care combină un marxism mesianic cu introspecții împrumutate din psihanaliza lui Freud și din teoria arhetipurilor a lui Jung, ca să nu mai vorbim de numeroasele teme provenite din mistica iudaică; nu acesta este locul nici pentru a lua în discuție ideile pe care această fenomenologie a speranței le împărtășește cu ontologia existențială și cu alte curente contemporane în filozofie. Pentru cercetarea noastră, relevantă în gîndirea lui Bloch este datoria omului modern de a umple „locul în care erau imaginați zeii", un loc pe care filozoful îl definește în termenii unui viitor fără sfîrșit, acel „nu încă" nesupus îmbătrînirii, pentru că, după cum afirmă el în *O filozofie a viitorului*, parafrazînd un celebru aforism al lui Schiller: „Numai ce nu s-a întîmplat încă nu va îmbătrîni niciodată"[75]. Provocarea majoră a filozofiei lui Bloch este bine rezumată în articolul lui Jürgen Habermas „Ernst Bloch – un romantic marxist": „Dumnezeu a murit, dar amplasamentul său i-a supraviețuit. Locul în care omenirea și i-a imaginat pe Dumnezeu și pe zei, după declinul acestor ipoteze, a rămas un spațiu gol. Măsurătorile de adîncime ale acestui vid – ateismul înțeles într-adevăr pînă în ultimele consecințe – schițează proiectul unui viitor regat al libertății"[76]. Încă o dată, ateismul este privit nu ca un concept neutru, ci ca unul profund și nemijlocit religios.

Este interesant faptul că această apărare a utopiei vine din partea unui marxist. Știm că Marx însuși, după ce a asimilat în mod critic moștenirea socialismului utopic al lui Saint-Simon, Fourier și Robert Owen, s-a opus pe față oricăror supraviețuiri („mic-burgheze" sau de altă natură) ale gîndirii utopice într-un moment în care luase naștere propria sa doctrină „științifică" a socialismului, care își propunea tocmai să risipească asemenea reverii „naive". Ironia face ca exact ceea ce li pare astăzi mai anacronic la Marx cîtorva neomarxiști occidentali să fie

ceea ce el însuşi considera absolut „ştiinţific" în opera sa. Esenţialitatea dimensiunii utopice a modernităţii se verifică – scandalizîndu-i pe marxiştii „ortodocşi" din Est – în tendinţa mai largă a marxismului contemporan de a accentua miezul utopic ascuns al gîndirii lui Marx şi de a da astfel filozofiei sale prestigiul utopiei. Această direcţie este reprezentată, printre alţii, de Herbert Marcuse şi de discipolii săi din mişcarea, deja agonizantă, a Noii Stîngi.

Pentru a putea explica totuşi conştiinţa complexă şi dramatic contradictorie a timpului în modernitate, conceptul de utopie trebuie lărgit în aşa fel încît să cuprindă şi propria sa negaţie. Născut ca o critică atît a eternităţii creştine, cît şi a prezentului (în măsura în care prezentul este produsul trecutului, pe care încearcă să îl prelungească), demersul utopic îl implică pe omul modern în aventura viitorului. Dar, postulînd accesibilitatea la un stadiu perfect, spiritul utopic modern se împiedică într-o dilemă cel puţin la fel de constrîngătoare ca acelea puse de creştinism. Pe de o parte, viitorul reprezintă singura cale de ieşire din „coşmarul istoriei" care, în ochii gînditorului utopic, face prezentul absolut putred şi intolerabil; pe de altă parte însă, viitorul – aducător de schimbare şi de *diferenţă* – este suprimat în chiar conceptul perfecţiunii, care prin definiţie nu poate decît să se repete pe sine *ad infinitum*, negînd concepţia asupra timpului ireversibil, pe care s-a construit întreaga cultură occidentală. Dacă ne gîndim că modernitatea a apărut ca un angajament în direcţia alterităţii şi a schimbării şi că întreaga ei strategie s-a modelat în jurul unei „tradiţii antitradiţionale" bazate pe ideea de *diferenţă*, este uşor de înţeles de ce se contrazice ea atunci cînd se confruntă cu perspectiva *repetiţiei* infinite şi a „plictisului utopiei". Modernitatea şi critica repetiţiei sînt noţiuni sinonime. De aceea, nu putem vorbi despre „tradiţia modernă" decît într-un mod paradoxal, aşa cum face Octavio Paz cînd o caracterizează drept „o tradiţie împotriva ei înseşi" sau cînd subliniază:

> Epoca modernă este o separaţie (...). Epoca modernă este o rupere de societatea creştină. Credincioasă originilor sale, ea este o rupere continuă, o neîncetată divizare (...). Ca într-una dintre acele torturi imaginate de Dante (dar care pentru noi reprezintă un noroc neaşteptat: este răsplata noastră pentru că trăim în istorie), ne căutăm pe noi înşine în alteritate, ne regăsim acolo şi, de îndată ce ne contopim cu acest altul pe care îl inventăm şi care este reflectarea noastră, ne desprindem de această fiinţă fantomatică şi alergăm din nou în căutarea noastră, urmărindu-ne propria umbră [77].

Nu trebuie să surprindă faptul că argumente folosite înainte împotriva eternităţii creştine sînt acum întoarse împotriva eternităţii seculare prefigurate de utopism. Această aporie, ca şi altele aparţinînd mentalităţii utopice, este răspunzătoare de acea ofensivă antiutopică impetuoasă, la fel de caracteristică modernităţii culturale (şi, dacă mai este nevoie să spunem, mult mai extinsă decît ar putea-o indica anumite ficţiuni antiutopice, de la Zamiatin pînă la Huxley şi Orwell). Adevărata problemă în discuţie este, în cîteva cuvinte, aceea a *sensului împlinirii* – în termeni atît generali, cît şi individuali. Chiar şi adepţi entuziaşti ai utopiei, precum Ernst Bloch, vorbesc despre „melancolia împlinirii" şi accentuează importanţa acelui „nu încă" în viziunea asupra viitorului. Dar în ce măsură este posibilă în zilele noastre o filozofie a lui „nu încă"? Din păcate, utopistul modern nu-şi mai poate permite să-l urmeze pe Lessing, care, într-un celebru apolog, se imagina alegînd, la invitaţia lui Dumnezeu, între Adevărul întreg şi doar căutarea activă a Adevărului (cu condiţia de a nu-l găsi niciodată). Lui Lessing nu i-a fost prea greu să se hotărască şi să aleagă, fără ezitare, căutarea activă, deşi nesfîrşită – căci „adevărul absolut Îţi aparţine numai Ţie", i-a spus el lui Dumnezeu. Modul în care pune problema Lessing ar avea însă prea puţin sens într-o lume în care Dumnezeu, chiar ca abstracţiune sau ca ipoteză de lucru, a murit – şi toată lumea ştie. Modernitatea a pierdut optimismul eroic al căutării infinite, justificate de măreţia absolută a unui

țel transcendent. După toate probabilitățile, țelurile utopistului modern sînt imanente și accesibile, iar a amîna atingerea lor ar fi un act iresponsabil, în ciuda „melancoliei împlinirii".

Creația artistică modernă ilustrează în diferite moduri poziția utopică/antiutopică față de timp. A devenit aproape un truism descrierea artistului modern ca fiind sfîșiat între impulsul de a se desprinde de trecut – pentru a deveni cu totul „modern" – și visul său de a întemeia o nouă *tradiție*, recognoscibilă ca atare de către viitor. Modernitatea, făcută posibilă de conștiința unui timp ireversibil (pe care rațiunea critică l-a purificat de orice semnificație transcendentă sau sacră), dă naștere utopiei unei clipe radioase de invenție, care poate aboli timpul repetîndu-se la nesfîrșit, ca element central al unei noi și definitive tradiții (nu contează cît de antitradițional concepută). În principiu, dacă nu în practică, artistul modern este obligat, deopotrivă estetic și moral, să fie conștient de poziția sa contradictorie, de faptul că ajungerea sa la modernitate este, în mod inevitabil, nu numai limitată și relativă, dar și menită să perpetueze trecutul pe care încearcă să-l nege și să se opună înseși noțiunii de viitor, pe care încearcă să o promoveze. Unele dintre afirmațiile nihiliste ale artiștilor moderni și avangardiști par să constituie un răspuns direct la o asemenea conștiință de a fi prinși fără scăpare într-un nod de incompatibilități. Ciocnirea dintre critica utopică a prezentului și critica antiutopică a viitorului se transformă într-o multitudine de nihilisme care vor fi discutate mai pe larg în capitolul despre ideea de decadență.

Modernisme literare și alte modernisme

Istoria cuvîntului *modernism* arată că acesta nu era folosit, nici în Europa, nici în altă parte, înainte de punctul culminant al Certei dintre antici și moderni, adică înainte de primele

decenii ale secolului al XVIII-lea. Este lesne de înțeles de ce, în toiul Bătăliei cărților, sufixul *-ism* – indicînd, printre altele, adeziunea irațională la principiile unui cult – a fost adăugat termenului *modern* nu de către modernii înșiși, ci de către adversarii lor. Apărătorii tradiției clasice au putut sugera astfel că atitudinea modernilor era preconcepută, că pretenția lor de superioritate față de cei vechi conținea un element de partizanat dubios și, în cele din urmă, descalificant. Expresie a disprețului intelectual, „modernismul" nu era mai mult decît o armă terminologică în mîinile antimodernilor. În *Dicționarul limbii engleze* (1755), Samuel Johnson, care înscrie cuvîntul drept neologism inventat de Swift, citează următorul fragment dintr-o scrisoare a lui Swift către Pope: „...acei scriitorași care ne trimit maculatura lor în proză și în versuri, cu abominabile neajunsuri și modernisme bizare"[78]. În viziunea lui Swift, modernismul nu este altceva decît un exemplu evident de corupție a limbii engleze de către cei pe care depreciativ îi numește „moderniști" în *Povestea unui poloboc* (1704)[79].

Încercări conștiente de reabilitare a „modernismului" sau cel puțin de neutralizare a conotațiilor sale polemice au loc abia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Dar, cum se va vedea, chiar și după asemenea încercări, sensul peiorativ latent al cuvîntului avea să fie adus din nou la suprafață, de exemplu în 1907, atunci cînd Biserica Catolică a condamnat erezia „modernismului". Deși a mai căzut uneori în semantica deprecierii, noțiunea a fost în general acceptată și legitimată numai după anii '20 ai secolului nostru. În mult controversata „constelație" terminologică a „modernului", „modernismul" nu a fost numai un termen apărut mai tîrziu, ci și, cu siguranță, conceptul cu cele mai adînc înrădăcinate conotații polemice. Iată de ce a trecut atît de mult timp pînă să fie reabilitat.

Primul care a folosit denumirea de „modernism" în sens aprobativ, pentru a desemna o mișcare contemporană mai amplă de înnoire estetică, a fost Rubén Darío, întemeietorul recunoscut al curentului „el modernismo", la începutul anilor 1890.

Există un acord aproape unanim între istoricii literari ai lumii hispanice că nașterea mișcării moderniste („movimiento modernista") în America Latină are, printre altele, și semnificația unei declarații de independență culturală a Americii de Sud. Spiritul modernismului lui Darío implică, în mod neîndoios, o respingere categorică a autorității culturale a Spaniei. Influența franceză, „modernizantă" și înviorătoare (care combină principalele curente postromantice: parnasian, decadent și simbolist), a fost în chip conștient și rodnic îndreptată împotriva vechilor clișee retorice predominante în literatura spaniolă a vremii. Noua mișcare, ajunsă la deplina conștiință de sine prin Darío, a depășit foarte repede primele etape, de tatonare. Reprezentanții săi, contemporani desăvîrșiți ai „decadenților" francezi, au cochetat pentru scurt timp cu noțiunea de „decadență", apoi au adoptat denumirea de „simbolism" (care devenise cunoscută în Franța după *Manifestul simbolist* al lui Moréas, din 1886), iar în cele din urmă, la începutul anilor 1890, au hotărît să se numească „moderniști" („modernistas"). Alegerea termenului „modernismo" a fost una fericită, pentru că a permis adepților noii mișcări poetice să lase la o parte certurile între bisericuțe, tipice pentru scena literară franceză a epocii. Deși modernismul hispanic este adesea considerat o variantă a *simbolismului* francez, mult mai corect ar fi de spus că el constituie o *sinteză* a tuturor tendințelor înnoitoare majore care s-au manifestat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța. Realitatea este că viața literară franceză din perioada respectivă era împărțită într-o multitudine de școli, mișcări sau chiar secte cu opinii contradictorii („Parnasse", „décadisme", „symbolisme", „école romane" etc.), care, în eforturile lor de a se afirma ca entități distincte, nu au reușit să realizeze ceea ce aveau, de fapt, în comun. Acest numitor comun s-a dovedit mult mai ușor de sesizat dintr-o perspectivă străină și este exact ceea ce au reușit să facă „moderniștii". Ca străini, chiar dacă unii dintre ei petrecuseră ani lungi în Franța, ei erau detașați de climatul rivalităților de grup și al măruntelor polemici care dominau viața

intelectuală pariziană a momentului şi aşa au putut pătrunde dincolo de simplele aparenţe, pentru a reţine spiritul reînnoirii estetice radicale, pe care au promovat-o sub numele de „modernismo".

Este interesant de remarcat aici că însăşi istoria literară franceză, fascinată de detaliile polemicilor estetice de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a fost incapabilă sau nedispusă să promoveze un concept istorico-teoretic comparabil cu acela hispanic de „modernismo". Această fascinaţie pentru detaliu şi pentru chestiuni mărunte a fost poate rezultatul triumfului tardiv al pozitivismului în critica literară franceză[80]. Neîncrezător în teoretizare şi în construcţiile speculative, pozitivismul din disciplinele istorice a condus invariabil către „atomismul" istoric tipic pentru cea mai mare parte a „criticii universitare" („critique universitaire") franceze timp de mai bine de jumătate de veac. Este adevărat că în ultimele două decenii s-a manifestat o reacţie puternică împotriva acestui tip de critică aconceptuală, sub denumirea de „noua critică" („la nouvelle critique"). Dar această nouă critică, structuralistă de cele mai multe ori şi, ca atare, neinteresată de istorie, nu a făcut practic nimic pentru a înlocui perspectiva atomistă a criticii pozitiviste cu ipoteze *istorice*, mai generale şi mai rodnice.

Rubén Darío vorbea despre „modernismo" încă din 1888, cînd, într-un articol publicat în *Revista de Arte y Letras* din Chile, preţuia calitatea modernistă a stilului scriitorului mexican Ricardo Contreras: „modernismul absolut al expresiei" („el absoluto modernismo en la expresión")[81]. Prima sa descriere a „modernismo"-ului ca mişcare (reprezentată de „un grup mic, dar triumfător şi mîndru, de scriitori şi poeţi din America Latină") datează din 1890 şi a apărut într-un articol intitulat „Fotogravura", scris probabil în Guatemala, care relatează întîlnirea dintre Darío şi Ricardo Palma (1833-1919) la Lima. Palma nu era un „modernista", dar receptivitatea lui şi gustul său universalist, despre care Darío vorbeşte în termeni elogioşi, i-au permis să înţeleagă „spiritul nou" („espíritu nuevo")

pe care modernismul îl încuraja statornic, atît în proză, cît și în poezie[82]. Trei ani mai tîrziu, Darío a utilizat din nou termenul „modernismo", în prefața la cartea lui Jesús Hernández Somoza, *Istoria celor trei ani ai Guvernului Sacasa* (1893). Darío reamintește aici faptul că scriitorul nicaraguan Modesto Barrios fusese unul dintre inițiatorii modernismului, prin traducerile sale din Théophile Gautier („a tradus din Gautier și a formulat primele noțiuni ale modernismului"). Dar, chiar înainte de Barrios, continuă Darío, „marele scriitor Ricardo Contreras ne adusese vestea cea bună, predicînd evanghelia literelor franceze"[83].

În 1894, într-o cronică la *Impresii despre artă* de Gómez Carrillo, Darío Herrera își expune viziunea sa despre „el modernismo", subliniind importanța, ba chiar esențialitatea exemplului francez. Gómez Carrillo, ni se spune, „ca și Rubén Darío, ca și Gutiérrez Nájera, ca și Soto Hall, ca și toți aceia care se adapă din fîntîna franceză, a reușit să adauge muzicii armonioase a limbii spaniole concizia, grația, culoarea, întorsăturile de frază scăpărătoare și raritățile artistice și exotice care abundă în literatura galică modernă"[84]. Modernismul nu este altceva decît asimilarea de către poezia și proza castiliană a exigentelor rafinamente care caracterizează tot ce este mai bun în scrisul francez modern.

Termenul „modernismo", utilizat din ce în ce mai mult în sens pozitiv, și-a dezvăluit totuși în scurt timp conotațiile negative latente – situație de care tradiționaliștii au profitat fără întîrziere, transformîndu-l în cea mai puternică armă a lor împotriva „moderniștilor". Această strategie a fost atît de eficace, încît, după 1894, Darío însuși a ocolit cuvîntul. În prefața la *Cîntecul rătăcitor* (1907), de exemplu, el vorbea, fără să o caracterizeze, despre „mișcarea" („el movimiento") care izvorîse în „minunatele litere spaniole" („las flamantes letras españolas") datorită și amplei sale contribuții[85]. Între timp, reflectînd reacția puternică împotriva modernismului, *Dicționarul limbii spaniole*, ediția 1899, publicat de Academia Spaniolă, definea

termenul „modernismo" drept o „...afecţiune excesivă pentru moderni şi dispreţ pentru antici, mai ales în artă şi literatură"[86].

Totuşi, nici cauza pentru care se lupta sub steagul modernismului, nici noţiunea însăşi nu au fost abandonate. În capitolul „Istoria unui nume" rezervat termenului „modernismo" în importanta sa carte *Scurtă istorie a modernismului* (1954), Max Henríquez Ureña citează două profesiuni de credinţă moderniste foarte semnificative din chiar perioada culminantă a reacţiei antimoderniste. Prima aparţine sud-americanului José Enrique Rodó, care, în studiul său despre *Rubén Darío* (1899), declara: „Şi eu sînt modernist..." („Yo soy un modernista también..."). Cea de-a doua, datînd din 1902, se leagă de unul dintre numele cele mai mari ale literaturii spaniole, Ramón del Valle-Inclán[87]. Mărturia lui Valle-Inclán este interesantă pentru că anticipează tendinţa de mai tîrziu de a considera modernismul nu doar ca o şcoală sau o mişcare literară, ci ca un fenomen mai amplu, expresie a nevoilor spirituale ale unei întregi epoci. Scriitorul spaniol înţelege modernismul ca pe o influenţă profund eliberatoare: „Am preferat să lupt pentru a-mi crea un stil personal, în loc să caut unul gata făcut imitînd scriitorii din secolul al XVII-lea (...). Astfel am devenit un modernist declarat: căutîndu-mă pe mine în mine însumi şi nu în alţii (...). Dacă în literatură există ceva ce poate fi numit modernism, este vorba, desigur, de o puternică dorinţă de originalitate personală [«personalidad»]"[88].

Termenul „modernismo" a continuat să fie folosit de către scriitorii şi criticii de limbă spaniolă; pe la mijlocul deceniului următor, el a devenit mai puţin controversat, dar, în acelaşi timp, şi mai puţin precis, aşa încît, în *Războiul literar 1898-1914*, Manuel Machado se putea plînge: „Cuvînt de origine cu totul comună, creat de uimirea celor mai mulţi în faţa ultimelor noutăţi, modernismul înseamnă altceva pentru fiecare persoană care îl pronunţă"[89]. Această lipsă a unei definiţii acceptate îl făcea pe acelaşi autor să observe că modernismul, „departe de a fi o şcoală, este sfîrşitul definitiv şi complet al tuturor

școlilor"[90]. După cum a demonstrat dezvoltarea ulterioară a conceptului în critica hispanică, tocmai imposibilitatea de a identifica modernismul cu o școală anume sau cu o mișcare riguros definită a constituit calitatea sa fundamentală, și anume că a oferit posibilitatea de a explica o diversitate de școli și inițiative individuale prin intermediul unei categorii critice unitare și în același timp flexibile.

De la începutul anilor '20, „modernismo" a devenit, în critica hispanică, denumirea unei perioade majore. Nu intenționez să urmăresc în detaliu istoria acestui concept în critica spaniolă și sud-americană. De această problemă s-a ocupat, printre alții, Ned J. Davison, a cărui carte, *Conceptul de modernism în critica hispanică* (1966), oferă o utilă trecere în revistă a cercetărilor despre acest subiect (deși personal nu sînt de acord cu anumite aspecte ale analizei sale). După ce încearcă să delimiteze aria „consensului" critic esențial, Davison grupează interpretările diverse, uneori acut contradictorii, ale modernismului hispanic în două mari categorii, sub titlurile: „Modernismul ca estetism" și „Viziunea epocală". Această distincție prezintă dificultăți majore (nu este oare estetismul un fenomen epocal?), dar este acceptabilă ca ipoteză de lucru într-un studiu precum cel al lui Davison, care are scopuri în primul rînd didactice și expozitive. Totuși, lui Davison i se poate reproșa că a redus interpretarea estetică a modernismului la un singur autor, Juan Marinello, care, fiind cvasi-marxist, se opune total „fetișismului formei", aceasta constituind, după părerea lui, esența modernismului. Și mai surprinzător este faptul că Davison nu menționează motivațiile ideologice ale atitudinii polemice față de modernism a lui Marinello. Capitolul *Modernismul ca estetică* ar trebui poate să pună accent pe diversele eforturi de a găsi criterii convingătoare care să diferențieze „modernismo"-ul latino-american (caracterizat, după părerea lui Pedro Salinas, de „estetism și căutare a frumosului"[91]) de Generația de la 1898 spaniolă (care își propusese țeluri etice și filozofice mai largi).

Punctul de vedere al lui Pedro Salinas, exprimat într-un articol important, „Problema modernismului în Spania sau conflictul dintre două spirite" (1941), presupune atît o îngustare, cît şi o respingere a modernismului, din cauza estetismului său cosmopolit. Socotit, în general, a fi o modă, spiritul modernismului nu avea nimic comun cu seriozitatea dorinţei de schimbare şi cu patosul intelectual complex al Generaţiei de la 1898. Pentru a-şi preciza cît mai clar poziţia, Salinas citează aprobator incriminarea „modernismo"-ului de către Unamuno (inclusă în volumul de eseuri polemice *Împotriva unora şi altora*, 1912): „Eternalismul [„eternismo"], şi nu modernismul, îl apăr eu; nu modernismul, care va fi învechit şi grotesc în zece ani, după ce va fi trecut moda"[92]. Dar putem, într-adevăr, să reducem modernismul la un capriciu trecător, aşa cum au încercat să facă adversarii săi, la începutul secolului? Sau, dimpotrivă, ar trebui să încercăm să plasăm modernismul într-o perspectivă mai largă şi, în loc să îl privim ca pe un fenomen latino-american sau chiar hispanic, să descoperim în el, pe lîngă numeroasele-i trăsături distinctive, elementele care îl apropie de alte culturi occidentale angajate şi ele în aventura modernităţii?

Dacă analizăm evoluţia conceptului de modernism în ultimele trei-patru decenii, este limpede că soluţia alternativă s-a dovedit mai rodnică. Poziţia lui Salinas a găsit cîţiva adepţi (de exemplu, pe Guillermo Díaz Plaja, în cartea *Modernismul în comparaţie cu Generaţia '98*, 1951) şi mai există încă istorici literari care, din raţiuni ideologice sau de altă natură, preferă să se ocupe de o versiune strict limitată a „modernismo"-ului. Direcţia opusă pare totuşi a prevala. Cel mai celebru apărător al interpretării extinse a fost, fără îndoială, Juan Ramón Jiménez, ale cărui note pentru cursul de „modernismo" ţinut la Universitatea din Puerto Rico în 1953 au fost publicate în 1962[93]. Această orientare mai este reprezentată de Federico de Onís şi de editorul şi comentatorul lui Jiménez, Ricardo Gullón (*Direcţiile modernismului*, 1963, retipărită în 1971, în ediţie adăugită)[94].

La urma urmei, se poate opta între un punct de vedere mai mult sau mai puțin local asupra „modernismo"-ului (ca varietate hispanică a „symbolisme"-ului francez, ambele noțiuni luate în sens restrîns) și unul conform căruia nu ar exista diferențe substanțiale între „modernismo" și ceea ce înțelege critica anglo-americană prin „modernism".

Această din urmă poziție nu constituie o noutate dacă ne gîndim că Isaac Goldberg arăta, în 1920, în *Studii de literatură hispano-americană*, că modernismul este „nu doar un fenomen limitat la scriitorii castilieni și ibero-americani de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, ci, mai degrabă, un aspect al unui spirit care a inundat gîndirea occidentală în perioada respectivă". Același autor afirmă în continuare că modernismul nu poate fi caracterizat drept „școală". În același mod, el arată că termenul „mișcare" ar fi nepotrivit, deoarece „nu exprimă concepția dinamică aflată la baza modernismului, care (...) este sinteza mai multor mișcări. În acest din urmă sens, departe de a-și fi încheiat cariera, modernismul a intrat într-o fază europeană, care promite rezultate bogate și importante"[95].

Din punctul de vedere susținut de Jiménez, Onís sau Gullón, „modernismo"-ul hispano-american și așa-zisa Generație de la '98 sînt fenomene înrudite, iar Unamuno, care a fost oripilat de acest termen, apare drept unul dintre spiritele cele mai tipic moderniste din lumea hispanică. Ceea ce nu înseamnă că respectivii critici ignoră diferențele dintre modernismul din America Latină și cel din Spania. Onís nu scapă ocazia de a le accentua în eseul său „Despre conceptul de modernism" (1949):

> În deceniul 1890-1900, atunci cînd apar în Spania, comparativ mai tîrziu decît în America și Europa, primii mari reprezentanți ai modernismului – Benavente, Unamuno, Ganivet, Valle-Inclán, Azorín –, literatura produsă de ei are un caracter autohton și original și nu depinde de exemplele americane anterioare. Cu toate acestea, literaturile americană și spaniolă coincid ca tendință și spirit, deși diferențe vor exista mereu între Spania și America. Individualismul este mai puternic în Spania, cosmopolitismul

mai slab; atitudinea față de secolul al XIX-lea este mai negativă; iar problema închiderii breșei dintre Spania și Europa capătă dimensiunile unei tragedii naționale. Dar în profunzime există o corespondență esențială între modernismul din Spania și cel din America[96].

În 1934, în introducerea la antologia sa de poezie modernistă, Onís susținea că modernismul nu era nimic altceva decît „forma hispanică a crizei literare și spirituale generale care a izbucnit în jurul anului 1885 (...) și se manifestă în artă, știință, religie, politică și, treptat, în toate celelalte aspecte ale vieții..."[97]. Dar teoria „epocală" despre modernism a devenit mai consistentă și mai complexă numai ca reacție la punctul de vedere exprimat în mod verosimil și accentuat de Salinas în *Problema modernismului*... Ironia face ca Salinas să fi adus un mare serviciu înseși cauzei pe care a combătut-o: el a oferit adversarilor săi potențiali un subiect de dezbatere fertil, le-a ațîțat conștiința de sine, le-a furnizat tocmai ceea ce le lipsea – ocazia de a-și regrupa forțele. Cu alte cuvinte, el a făcut din modernism o temă de discuție. După cum a sugerat Gullón, Jiménez a devenit un teoretician al modernismului prin reacție față de Salinas și față de toți cei care transformaseră într-o opoziție categorică distincția lui Salinas între „modernismo" și Generația spaniolă de la 1898[98].

În masiva sa *Antologie a poeziei spaniole și hispano-americane. 1882-1932*, Federico de Onís oferă poate cel mai bun exemplu de cum se poate folosi „modernismo"-ul drept un amplu concept periodizant. Este suficient să aruncăm o privire pe cuprinsul antologiei pentru a ne face o părere despre ce înțelege Onís prin „modernismo". Cartea este împărțită în șase părți: „Tranziția de la romantism la modernism. 1882-1896" – care oferă fragmente din poezia unor autori ca Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, José Asunción Silva etc.; o secțiune dedicată în totalitate lui Rubén Darío; „Triumful modernismului. 1896-1905", care conține trei secțiuni, primele două cuprinzînd „Poeți spanioli": Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa,

Manuel Machado, Antonio Machado, Eduardo Marquina, Ramón Pérez de Ayala și Ramón del Valle-Inclán și, respectiv, *Poeți americani*: Guillermo Valencia, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Amado Nervo etc.); o secțiune dedicată în întregime lui Juan Ramón Jiménez; „Postmodernismul. 1905-1914" – postmodernismul fiind, în viziunea autorului, „o reacție conservatoare în interiorul modernismului însuși, atunci cînd acesta din urmă se consolidează și devine retoric, asemenea oricărei revoluții literare victorioase"[99]; și „Ultramodernismul. 1914-1932", care constă din două secțiuni, fiecare păstrînd dihotomia dintre poeții americani și cei spanioli, astfel: (1) „Tranziția de la Modernism la «Ultraísmo»" și (2) „Ultraísmo-ul". Printre ultraiștii spanioli se găsesc nume importante ca Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Ultraismul american îi numără ca reprezentanți pe Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda.

După cum se vede, sensul restrictiv al „modernismo"-ului nu este negat, dar, fiind plasat într-un context istoric mai larg, el este de fapt extins și reînnoit chiar pe baza sensului său originar. Evident, ultramodernismul este diferit de „modernismo" (și în aproape toate privințele mai radical decît acesta), ceea ce nu exclude posibilitatea ca ambele să fie considerate manifestări ale aceluiași interes pentru *modernitate*, o modernitate aflată cu siguranță într-o continuă schimbare – pînă acolo încît schimbarea constituie însăși esența ei – și într-un conflict radical, în oricare dintre aspectele sale majore, cu stabilitatea tradiției. În acest sens, Onís este perfect îndreptățit să afirme că ignorarea legăturii indisolubile dintre modernism și modernitate este o eroare: „Greșeala noastră", afirmă el, „constă în faptul că presupunem existența unei diferențe între «modernism» și «modernitate», în timp ce modernismul, după cum și-au dat seama cei care l-au numit așa, este esențialmente căutarea modernității"[100]. S-a văzut mai înainte că modernitatea presupune întotdeauna sentimentul unei „tradiții antitradiționale", ceea ce justifică, printre altele, capacitatea mereu nouă

a modernismului de a se autonega – în diversele sale „tradiții" istorice – fără a-și pierde identitatea. Modernitatea – ca și modernismul – este „o tradiție împotriva ei înseși", pentru a relua formula lui Octavio Paz citată anterior.

Cercetători ai conceptului de modernism în critica hispanică, mai cu seamă aceia care sprijineau abordarea cuprinzătoare, „epocală", au accentuat cu tărie paralelismul dintre apariția „modernismo"-ului în literatură și ampla dezbatere teologică asupra „modernismului", care a marcat începutul secolului în istoria Bisericii Romano-Catolice. Termenul „modernism" a dobîndit pentru prima oară un evident statut internațional atunci cînd a fost utilizat în legătură cu tendința de modernizare care a apărut în lumea catolică și s-a manifestat în modul cel mai semnificativ în Franța, Germania și Italia. Această tendință, care punea sub semnul întrebării unele dintre dogmele fundamentale ale catolicismului, fusese tolerată – dacă nu chiar încurajată – în timpul pontificatului liberal al lui Leon al XIII-lea, dar a fost activ combătură și suprimată oficial de către succesorul conservator al acestuia, Pius al X-lea. Privind retrospectiv, nu este prea greu de înțeles de ce personalități precum abatele Alfred Loisy, Friedrich von Hügel, Ernesto Buonaiuti, George Tyrell și nu numai ei, care au crezut în posibilitatea unei sinteze între catolicism și modernitate și au încercat să reconcilieze concluziile pozitivismului științific și ale criticii istorice cu tradiția catolică, au devenit în mod inevitabil ținta atacurilor oficiale. Ideile lor sunau a Reformă în măsura în care implicau o revizuire amănunțită a conceptelor de autoritate supranaturală și de legitimitate istorică indubitabilă, pe care se bazează întreaga doctrină catolică. De aceea, condamnarea aspră a „modernismului" – în enciclica *Pascendi dominici gregis*, promulgată în septembrie 1907 – nu trebuie privită ca o excepție în filozofia Vaticanului; excepția fusese mai vechea toleranță oficială față de așa-numitul „modernism".

Loisy avea cu siguranță dreptate atunci cînd afirma că „există tot atîtea modernisme cîți moderniști" („il y a autant

de modernismes que de modernistes") – propoziție perfect aplicabilă, din întîmplare, și modernismului literar. Este limpede că enciclica Papei a fost mai mult decît nedreaptă în încercarea ei de a acredita părerea că ar fi existat o doctrină modernistă „unitară", care trebuia respinsă global de credincioși. Teoretic totuși, enciclica avea dreptate atunci cînd sublinia incompatibilitatea dintre tradiția catolică și modernitate; și, dacă este adevărat că „există tot atîtea modernisme cîți moderniști", este la fel de adevărat și că modernismul, excluzînd orice unitate de vederi predeterminată între adepții săi, are cu toate acestea o identitate, chiar dacă una cu totul negativă. Această identitate se bazează pe o respingere sau, cel puțin, așa cum se întîmplă în cazul moderniștilor catolici, pe punerea sub semnul întrebării a autorității în aspectele ei deopotrivă teoretice și practice.

Nu interesează aici nici istoria exactă a controversei, nici soliditatea unora sau altora dintre argumente, ci numai strategia terminologică adoptată de Biserică. Apărînd conceptul *spiritual* (și atemporal) de religie împotriva preocupărilor larg și variat *temporale* și critico-istorice ale „moderniștilor", Papa și consilierii săi au reușit să exploateze conotațiile încă foarte puternic polemice ale cuvîntului *modernism*. Interesant este faptul că termenul nu mai fusese folosit înainte (decît foarte sporadic în 1904 și 1905) în limbajul oficial al Bisericii Romano-Catolice[101].

Oare datorită influenței Bisericii termenul „modernismo" a păstrat în Italia un înțeles atît de profund peiorativ? Sau poate explicația acestui fapt remarcabil trebuie căutată în altă parte – în asocierea termenului cu anumite manifestări avangardiste superficiale și bombastice? Pentru că, atunci cînd este aplicată literaturii, noțiunea italiană de „modernismo" tinde în mod clar să sugereze „modernolatria", mai degrabă ieftină și prolixă, a unora ca Marinetti și alți cîțiva futuriști. Probabil că ținînd seama de această asociere încearcă Renato Poggioli în *Teoria avangardei* să elaboreze o opoziție tranșantă între

„modernitate" și ceea ce pare a fi parodia grotescă a acesteia, „modernismul":

> Atît modernitatea, cît și modernismul se revendică etimologic de la conceptul de *mode* [oricît de sugestivă ar părea, această etimologie este greșită], dar numai modernismul îi corespunde în spirit și în literă. De fapt, nu modernul este sortit să moară (...), ci modernismul (...). Avangarda (...) se caracterizează nu numai prin propria-i modernitate, ci și prin tipul specific de modernism care i se opune (...). Modernismul conduce către limitele extreme (și dincolo de ele) a tot ceea ce este mai van, frivol, schimbător și efemer în spiritul modern. *Nemesis* al modernității, el depreciază și vulgarizează modernitatea, transformînd-o în ceea ce Marinetti a numit, în mod laudativ, „modernolatrie": nimic altceva decît o adopție oarbă a idolilor și a fetișurilor vremii noastre[102].

Viziunea lui Poggioli asupra „modernismului" ca fiind o „caricatură involuntară" a modernității îi poate părea surprinzătoare azi cercetătorului anglo-american al literaturii, pentru care „modernismul" reprezintă o denumire la fel de legitimă ca, de pildă, „barocul" sau „romantismul" (un fapt anecdotic: atunci cînd a apărut cartea lui Poggioli în traducere în Statele Unite, criticii nu au ținut seama de aversiunea autorului față de noțiunea de „modernism" și au sfătuit cititorul ca, ori de cîte ori întîlnește în text termenul *avangardă*, pur și simplu să înțeleagă prin el „modernism").

Cînd a fost termenul *modernism* utilizat în lumea anglofonă cu un înțeles cît de cît apropiat de sensul literar din zilele noastre? Este greu de stabilit chiar și o dată aproximativă. Dicționarul Oxford se dovedește a nu fi de prea mare folos. Cu excepția scrisorii către Pope a lui Swift, deja menționată, toate exemplele găsite la articolul „modernism" sînt luate din opere scrise în secolul al XIX-lea și, în cele mai multe dintre ele, cuvîntul este folosit ca sinonim pentru „modernitate", în sens foarte general (lucru evident, dacă analizăm expresii ca „modernismul limbajului" – referitor la *Cronica Anglo-Saxonă* – sau „ilustrînd (...) spiritul modernismului" – referitor la Republica

Americană). Dicționarele mai recente și mai specializate sau enciclopediile literare – cum ar fi *Dicționarul terminologic de literatură universală* al lui Joseph T. Shipley[103] – înregistrează cuvîntul și oferă uneori definiții utile, dar nici unul nu pare interesat de întrebarea cînd și cum a devenit „modernismul" o noțiune specific literară sau artistică. Poate că acest lucru se datorează utilizării destul de recente a „modernismului" în limbajul criticii – și cu nimic nu se lucrează mai greu decît cu istoria recentă. Așa stînd lucrurile, se poate afirma, fără teama de a greși, că în țările anglofone termenul *modernism* a căpătat o semnificație literară distinctă în primele două decenii ale secolului XX.

Pentru un istoric al noțiunii de modernism în sens literar-artistic, poate fi util de menționat că în 1919 apărea o revistă mică și efemeră, intitulată *Modernistul. Revistă lunară de arte și litere moderne*. Primul număr (I, 1, nov. 1919) are printre colaboratori nume precum George Bernard Shaw, Theodore Dreiser, Hart Crane și Georges Duhamel, dar cititorul este curînd dezamăgit, constatînd că nici unul dintre acești autori nu oferise revistei texte inedite. Editorialul primului număr arată clar că *Modernistul* era mai preocupat de politică, pînă la urmă, decît de literatură sau de artă. Apărută la finele primului război mondial, revista avea deja un program pus în slujba cauzei progresului, a schimbărilor revoluționare și a socialismului. „În creuzetul acestui oribil conflict", scrie editorul James Waldo Fawcett, „au fost testate fiecare tradiție, fiecare tipar moștenit, multe legi au fost distruse, multe pretenții abandonate (...). Pe cerul Rusiei a apărut o stea nouă, o stea care înaintează către vest, privită acum cu ochi plini de strălucire și dorință de către sărmanii și asupriții din orice țară (...). Atmosfera însăși este electrizată de revoluția iminentă, de revizuire și reconstrucție în toate domeniile vieții. Trecutul a murit. Numai prezentul este realitate. Visăm la viitor, dar poate că nu îl vedem încă așa cum va fi cu adevărat".

Mult mai interesantă pentru sensul specific literar dat termenului *modernism* este afirmaţia lui John Crowe Ransom despre „Viitorul poeziei", afirmaţie făcută în 1924, în *The Fugitive. A Journal of Poetry* (vol. III, nr. 1, febr. 1924, pp. 2-4). John Crowe Ransom, care mai tîrziu avea să formuleze termenul „Noua critică" („New Criticism") şi să devină unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai acestei mişcări, nu a încercat să definească modernismul, dar cîteva dintre observaţiile sale ne pot ajuta să înţelegem cum era văzut modernismul la începutul anilor '20 de către un membru marcant al unui grup literar de anvergură. În „Viitorul poeziei", care lesne poate fi considerat un manifest poetic, Ransom scrie:

> În general, artele au fost obligate să recunoască Modernismul – cum s-ar putea eschiva poezia? Şi totuşi, ce este Modernismul? Nu s-a dat o definiţie (...). În poezie, acum şi aici, Imagiştii au făcut un efort temerar de a-şi formula programul. Manifestele lor moderniste erau incitante, practica era rudimentară (...). Ei anunţau cel puţin două principii demne de reţinut. Mai întîi, se pronunţau pentru onestitatea temei şi acurateţea expresiei (...). Ei vedeau drept primă datorie a modernilor eliberarea poeziei de teribila pacoste a pietăţii, în sensul pe deplin clasic al termenului, şi au pornit ei înşişi la realizarea acestui lucru. Urma al doilea principiu. Subliniind noutatea chestiunii (...), ei erau obligaţi să-şi construiască metri cu mai multă elasticitate, pentru a-i face să corespundă noutăţilor (...). Versul lor liber nu avea nici un fel de formă şi totuşi a făcut istorie.

În mod cu totul previzibil, arată mai departe John Crowe Ransom, împotriva lipsei de formă pe care o presupune al doilea principiu menţionat s-a iscat o „reacţie impetuoasă". Problema era aceea de a ţine seama de rolul dublu al cuvintelor în poezie şi „de a construi o secvenţă logică prin sensurile lor, pe de o parte, obţinînd un model obiectiv prin sunetele lor, pe de altă parte". Ransom îşi dădea seama de faptul că dificultăţile create de o poetică atît de strictă erau insurmontabile şi duceau inevitabil la o situaţie de criză. Deşi cuvîntul *criză*

nu apare în articolul său, noțiunea este clar implicată și probabil mai importantă pentru înțelegerea conceptului de modernism la Ransom decît termenii propriu-ziși în care el formulează situația dificilă a poetului modern:

> *Dar noi, modernii, sîntem nerăbdători și distructivi* [s.a.]. Uităm cu desăvîrșire enormele dificultăți tehnice ale artei poetice și examinăm semnificațiile poemelor printr-o analiză din ce în ce mai microscopică: în realitate, le examinăm la fel de strict cum examinăm semnificațiile unei proze compuse fără handicapul restricțiilor metrice; și nu obținem atît de direct, precum părinții noștri, acel extaz care este efectul total al poeziei, sentimentul miracolului înaintea contopirii sensului interior cu forma obiectivă. Sufletele noastre nu trăiesc, de fapt, bucuria stării depline. Căci nici o artă și nici o religie nu sînt posibile fără a face sacrificii (...). Poeții moderni sînt pentru ei înșiși cei mai severi critici; au fost cazuri cînd propriile lor scrieri, citite a doua oară, le-au indus poeților o paralizie fatală a mîinii care scrie (...). Este viitorul poeziei imens? Nu mai poți fi chiar atît de sigur, în zilele noastre, după ce poezia a simțit *mușcătura fatală a Modernismului* [s.a.]. Criticul cere prea mult, poetul încearcă prea mult (...). Poetul inteligent de astăzi suferă, cocoțat într-o poziție pe care nu o poate ocupa la nesfîrșit: vulgarizînd, el stă călare pe un gard și nu știe sigur în ce parte poate coborî.

Pînă în 1927, cînd Laura Riding și Robert Graves au publicat în colaborare *O analiză a poeziei moderniste*, termenul trebuie să se fi încetățenit ca o categorie literară importantă – deși încă mult controversată. Cum era de așteptat, Riding și Graves definesc poezia „modernistă" (diferită de poezia „modernă" în sens cronologic neutru) prin deviația ei voită de la tradiția poetică acceptată, prin încercarea ei de a „elibera *poemul* de multe dintre obiceiurile tradiționale care îl împiedicau să-și realizeze întreaga semnificație"[104]. Din acest punct de vedere, cea mai remarcabilă trăsătură a poeziei „moderniste" este dificultatea pe care o prezintă pentru cititorul mediu. Studiul este, în mare măsură, o încercare de a explica „lipsa de popularitate a poeziei moderniste la cititorul de rînd" (titlul capitolului al

patrulea) și de a sublinia motivațiile specific estetice ale „divorțului dintre poezia *contemporană avansată* [s.a.] și standardele de bun-simț ale inteligenței obișnuite"[105].

În ceea ce privește termenul *modernism* însuși, Riding și Graves par a-l socoti de la sine înțeles și, drept rezultat, nu încearcă să ofere o definiție, nici măcar vag sistematică. Elementele principale pentru o atare definiție există totuși, iar cititorul le poate pune cap la cap, pentru a obține un concept de modernism destul de logic. Opoziția fundamentală dintre poezia tradițională și poezia modernistă este afirmată de la bun început. Poezia modernistă mai este caracterizată ca *avansată* („rafinamentele poeziei moderne avansate", „poezia contemporană avansată"[106]). Poeții moderniști, de exemplu e.e. cummings, ni se spune, sînt susținuți de „presiunea exercitată de opinia critică mai avansată"[107]. Capitolul VII al cărții, „Poezia modernistă și civilizația", aduce noi și utile clarificări terminologice. Autorii disting între „modernismul autentic" și „înțelesul vulgar al modernismului (...) [care] este *modernitatea*, adică sincronizarea poeziei cu mersul civilizației și al istoriei intelectuale"[108]. În „sensul său denaturat", modernismul poate deveni un fel de tiranie antitradițională „care duce la sporirea în poezie a manierismelor contemporane"[109]. Sensul modernismului mai poate fi denaturat, continuă autorii, de existența clasei mijlocii, reprezentantă a „punctului de vedere al omului mediu inteligent". „Această populație de mijloc (...) sprijină și apără civilizația; iar ideea de civilizație ca progres uman constant nu o exclude pe aceea a unei poezii moderniste, avansate *din punct de vedere istoric*. Există așadar o posibilă apropiere între populația de mijloc, pentru care poezia nu este decît unul dintre multiplele instrumente de progres, și tipul de poezie contemporană care se afirmă prin progresismul ei istoric"[110].

Dar, bineînțeles, acesta este un fals modernism. Adevăratul modernism nu este avansat din punct de vedere *istoric*, ci numai din punct de vedere *estetic*. Falsul modernism deci e reductibil

la „credința în istorie", în timp ce modernismul autentic nu este nimic altceva decît „credință în imediat, în *noile* manifestări ale poemelor (sau poeților, sau poeziei), care nu decurg în mod necesar din istorie"[111]. Dar de ce să numim „modernistă" o asemenea poezie? Riding și Graves nu reușesc să dea un răspuns mulțumitor la această întrebare importantă. Faptul că reprezentanții „noii poezii" sînt numiți – și își spun ei înșiși – moderniști reprezintă mai mult decît o simplă chestiune de preferință arbitrară. Nu este oare cultul noutății un produs specific al istoriei modernității? Nu este oare crezul „purist" al cîtorva moderniști remarcabili o *atitudine* față de istorie și, mai cu seamă, față de modernitate? Nu este oare antitradiționalismul modernismului o manifestare estetică a impulsului tipic modern spre *schimbare* (impuls căruia mitul progresului i-a servit din punct de vedere istoric, dar care poate exista și în afara acestui mit, ba chiar, uneori, în directă opoziție cu el)? Argumentul neutralității modernismului față de istorie este neconvingător, după cum neconvingătoare este și părerea lui Riding și Graves că termenul *modernism* aplicat tendințelor poetice novatoare din anii '20 ai secolului XX se justifică aproape exclusiv printr-o preferință subiectivă: „Există, într-adevăr, un modernism autentic care nu face parte dintr-un program «modernist», ci este o manieră și o atitudine naturale și personale, ale poetului față de opera sa și care acceptă denumirea de «modernist» fiindcă o preferă altor denumiri"[112].

O analiză a poeziei moderniste a fost publicată într-o vreme cînd spiritul modernismului se afirma cu forțe depline în literatura engleză și americană. Modernismul produsese deja o sumă de opere foarte semnificative, și în poezie, și în proză, deși creativitatea sa avea să continue, la același nivel de intensitate și abundență, încă mai bine de două decenii. Și totuși, era prea devreme pentru o sinteză critică mai amplă sau pentru o evaluare critică a conceptului de modernism. Cercetătorul terminologiei trebuie să țină seama și de un alt aspect al semanticii istorice, care ar putea explica de ce dezvoltarea unei

noțiuni independente de „modernism” a fost mai degrabă lentă în Anglia și în Statele Unite. Această relativă încetineală se datora, în parte, evoluției termenului *modern*, atît ca adjectiv, cît și ca substantiv. Atunci cînd *modern* a încetat de a mai fi sinonim cu „contemporan”, el a putut îndeplini funcțiile semantice de bază ale termenului *modernism*, neîmpiedicat de eventualele asocieri peiorative sau vulgare, de care acest din urmă termen se eliberase abia foarte recent. Astfel, un mare număr de teorii estetice, intuiții și opțiuni pe care astăzi nu am ezita să le descriem drept „moderniste” au continuat să fie formulate în cadrul mai larg al ideii de „modern”.

Comparîndu-i pe moderni cu contemporanii

În secolul XX s-a intensificat în atît de mare măsură utilizarea termenilor *modern, modernitate* și *modernism* (acesta din urmă desemnînd o angajare conștientă pe calea modernității, al cărei caracter normativ este astfel recunoscut în mod deschis), încît numai în domeniul esteticii ar fi necesar, probabil, un studiu de dimensiuni prohibitive pentru a urmări în detaliu istoria terminologică a ideii de modern. Dar, încă înainte ca o asemenea cercetare extensivă să fie întreprinsă și înainte de a fi cunoscute concluziile ei, există cîteva probleme cruciale pe care nici un cercetător al conceptului de modernitate nu ar trebui să le ignore.

Dintr-o perspectivă mai largă, cel mai important eveniment recent pare a fi desinonimizarea termenilor *modern* și *contemporan*. Chiar și pe vremea lui Baudelaire, o atare evoluție ar fi fost greu de prevăzut. Autorul *Saloanelor* utiliza cele două cuvinte în variație liberă, deși nu fără a-și arăta preferința clară pentru *modern*, cu toate ambiguitățile lui implicite. După cum

am încercat să demonstrez, pentru Baudelaire era „modern" un spațiu semantic privilegiat, un loc al coincidenței contrariilor, unde, pentru o clipă fulgurantă, devenea posibilă o alchimie poetică prin care noroiul se transforma în ceva prețios și straniu. Baudelaire era neîndoielnic atras de lipsa de neutralitate a noțiunii de *modern*, pe care o putea folosi uneori în sens peiorativ, alteori în sens pozitiv și pe care, în cele din urmă, a reușit să o toarne în tiparul mult mai cuprinzător și profund original numit „modernité". Astfel, a fi „modern" devenea norma centrală a unei estetici care ar putea fi descrisă ca o dialectică a temporalității (depinzînd de noțiunile de permanență și schimbare) aplicată artelor. Dar Baudelaire nu a stabilit o distincție precisă între *modern* și *contemporan*. Cînd a fost utilizată pentru prima oară această distincție? Nu putem fixa o dată, dar pare rezonabilă presupunerea că *modern* și *contemporan* nu erau resimțite ca noțiuni fundamental diferite înainte de începutul secolului XX, cînd vasta mișcare numită modernism a devenit pe deplin conștientă de sine.

Nu este surprinzător faptul că termenii *modern* și *contemporan* au ajuns să fie desinonimizați. Procesul care a dus la această diferențiere are precedente importante, dacă ne gîndim la evoluția altor concepte critice majore. Lăsînd la o parte unele excepții inevitabile, pare să existe o regulă generală aplicabilă termenilor literari și artistici utilizați – într-un moment sau altul al evoluției lor semantice – în scopul periodizării (Wellek și Warren îi numesc „termeni periodizanți" și analizează cîteva dintre dificultățile logice presupuse de folosirea lor[113]). Regula generică la care mă refer se bazează pe faptul demonstrabil că fiecare dintre acești termeni are *trei aspecte semantice fundamentale*, formate într-un număr corespunzător de etape definite în linii generale. Structura semantică triplă a celor mai mulți „termeni periodizanți" este ușor de indicat: ei presupun întotdeauna o judecată de *valoare*, pozitivă sau negativă (de exemplu, ne poate plăcea sau displăcea arta „barocă" sau, în general, obiectele care ni se par „baroce"); se referă, mai mult

sau mai puţin specific, la un anumit segment de *istorie*, depinzînd în mare măsură de context şi de interesele celui care îi foloseşte; descriu, de asemenea, un *model*, care poate să fi fost mai frecvent într-o perioadă istorică dată, dar care s-ar fi putut ilustra la fel de bine şi în alte perioade (nu putem oare atribui o stare de spirit „romantică" unui artist contemporan? Şi nu putem oare vorbi despre „modernitatea" „poeţilor metafizici" din Anglia secolului al XVII-lea?). Abordînd acum problema modului în care s-au născut aceste semnificaţii (diferite, pentru fiecare caz în parte, dar similare dacă aceste cazuri sînt privite într-un context istoric mai larg), să examinăm pe scurt fiecare dintre cele trei faze, cu ajutorul cărora ar putea fi pusă o oarecare ordine în această problematică atît de întortocheată.

(1) Pentru început, să observăm că principalii termeni periodizanţi aflaţi astăzi în uz provin din limbajul comun, iar în ceea ce priveşte originile lor, ei par a fi, şi de fapt şi sînt, aproape descurajant de eterogeni: unii au fost asimilaţi din latina clasică (*classicus*), alţii provin din latina medievală („romantic" derivă din *romanice*, care desemnează limbile naţionale, distincte de latină, vorbite de popoarele occidentale), alţii au fost împrumutaţi din limbile moderne („baroc" îşi are originea în portughezul *barrueco*, folosit iniţial în jargonul tehnic al bijutierilor pentru a desemna o perlă cu formă neregulată) etc. Singura trăsătură comună a unor astfel de termeni, în acest stadiu iniţial al bogatei lor cariere semantice, pare să fi fost capacitatea lor de a se preta unor sensuri figurate, combinată cu o puternică afirmare a valorii în sens pozitiv sau negativ – „clasic" desemna, iniţial, ceva bun şi se aplica lucrurilor care meritau admirate; „baroc", în Franţa secolului al XVII-lea, desemna ceva cu totul inferior şi se referea la un anumit tip de urîţenie datorată neregularităţilor şi exagerărilor etc.

(2) În cursul celei de-a doua faze a evoluţiei lor, termenii periodizanţi suferă un proces de „istoricizare". Ei sînt folosiţi din ce în ce mai mult ca instrumente de periodizare, fără însă a-şi pierde funcţia originară, de a exprima opţiuni de gust. În

Franța, de exemplu, termenul „classique" aplicat autorilor neoclasici din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și urmașilor lor a devenit puternic peiorativ în limbajul tinerilor romantici; în același timp, în cercurile academice, „romantique" a ajuns echivalent cu „decadent" și a fost privit ca o etichetă jignitoare.

(3) Cu timpul, potențialul polemic al unor asemenea termeni se erodează, făcînd posibilă o abordare mai relativistă. În această fază, sensul deja bine stabilit al termenilor periodizanți parcurge un proces de „sistematizare" conceptuală, în sensul că trăsăturile distinctive ale diferitelor stiluri istorice sînt proiectate structural și deci extrase din curgerea lineară și ireversibilă a timpului istoric. Iată de ce putem vorbi despre o tipologie „romantică" sau „barocă" sau, în cazul nostru, „modernă", pe care o putem întîlni în perioade istorice și îndepărtate între ele și contigue din punct de vedere cronologic. Această posibilitate explică apariția (mai ales în Germania, unde teoria lui Nietzsche despre opoziția apolinic/dionisiac a avut atîta influență) unei viziuni globale asupra istoriei culturale ca proces explicabil prin ciocnirile, repetate la nesfîrșit, dintre două tipologii recurente și opuse. Din punctul nostru de vedere, este interesant faptul că aceia care propun asemenea scheme evolutive duale ale istoriei culturale se folosesc adeseori de termeni întrebuințați mai înainte în limbajul periodizării – Wölfflin definește cele două principii active de-a lungul întregii istorii culturale ca fiind „barocul" și „clasicismul"; Curtius și discipolii săi vorbesc despre „manierism" și „clasicism" (între aceștia din urmă este de reținut G.R. Hocke, conform căruia mișcarea modernistă este tocmai cea mai recentă variantă a „manierismului")[114].

Revenind la expunerea noastră asupra metamorfozelor istorice ale conceptului de modern, să analizăm acum opoziția dintre *modern* și *contemporan*, așa cum este ea exemplificată într-un text critic semnificativ, al unui participant la aventura modernistă – poetul englez Stephen Spender, în *Lupta modernilor* (1963):

> Artă modernă este aceea în care artistul reflectă conştiinţa unei situaţii moderne fără precedent în forma şi idiomul său. Calitatea pe care o numesc modernă se vădeşte mai mult în sensibilitatea înfăptuită a stilului şi formei decît în conţinut. Astfel, la începutul erei ştiinţifice şi industriale, epocă de Progres, nu i-aş numi moderni pe Tennyson, Ruskin şi Carlyle, pentru că, deşi erau conştienţi de efectele ştiinţei şi foarte contemporani cu epoca în pasiunile lor, s-au menţinut într-o tradiţie a raţionalismului, neclintiţi sub oblăduirea a ceea ce Lawrence numea „eul conştient". Aveau la îndemînă acel „eu" voltairian (...). „Eul" voltairian al lui Shaw, al lui Wells şi al celorlalţi modelează evenimentele. „Eul" „modern" al lui Rimbaud, Joyce, Proust, cel din poemul *Prufrock* al lui Eliot este modelat de evenimente. „Eul" voltairian are caracteristicile (raţionalism, politică progresistă etc.) lumii pe care scriitorul încearcă să o influenţeze, pe cînd „eul" modern, prin receptivitate, suferinţă, pasivitate, transformă lumea în faţa căreia este expus (...). Egoiştii voltairieni sînt contemporani, fără a fi, din punct de vedere estetic sau literar, moderni. Ceea ce scriu ei este raţionalist, sociologic, politic şi respectabil. Scrierile modernilor reprezintă arta unor observatori conştienţi de acţiunea unor condiţii date asupra sensibilităţii lor. Conştiinţa lor critică include autocritica ironică[115].

Spender afirmă în continuare că, în timp ce contemporanul acceptă (nu fără a fi critic) „forţele care se mişcă în lumea modernă, valorile ei ştiinţifice şi de progres", modernul „tinde să vadă viaţa ca un întreg şi deci, în condiţii moderne, să o condamne ca întreg"[116]. Cu toate că îi acuză pe contemporani de atitudini „partizane" (nu este imposibil ca ei să fie chiar „revoluţionari"), felul în care Spender însuşi abordează modernitatea (prin conceptul de „totalitate", opus „fragmentării" contemporane) cu greu poate fi considerat un exemplu de imparţialitate. Dar, dincolo de subiectivitatea sa, efortul lui Spender – nu numai în pasajele citate, ci în cuprinsul întregii cărţi – se îndreaptă către o definiţie a modernului mai curînd structurală decît pur istorică. Nu este nevoie să fim de acord cu concluziile sale pentru a ne da seama că demersul său este

fertil, cel puțin în măsura în care încearcă să rezolve, din punct de vedere terminologic, tensiunile interioare care au continuat să crească în sînul conceptului de modernitate încă de la mișcarea romantică. Nu este greu de observat că Spender înțelege prin „contemporan" ceva ce se referă în mod specific la *cealaltă* modernitate (și la efectele ei asupra ideilor literare), la modernitatea rațiunii și progresului, la modernitatea burgheză, ale cărei principii pot fi întoarse chiar și împotriva burgheziei (așa cum se întîmplă în cele mai multe doctrine revoluționare contemporane), la modernitatea care a produs noțiunea de „realism" și împotriva căreia *modernitatea estetică* reacționează cu din ce în ce mai multă intensitate încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Și totuși, întrebarea e dacă modernitatea estetică a fost vreodată capabilă să se separe în totalitate de pandantul său „contemporan". Nu este oare spiritul polemic al modernității estetice – chiar și în formele lui cele mai implicite (lăsîndu-le la o parte pe cele evidente, încărcate cum sînt de sentimentul frustrării și al nelegiuirii) – un fel de dependență? Iar, pe de altă parte, nu a încercat oare, cel puțin în ultima jumătate de secol, mult detestata modernitate burgheză să asimileze și să promoveze modernitatea artistică pînă într-atît încît astăzi moștenirea modernismului și chiar manifestările cele mai extreme ale avangardei au cîștigat recunoaștere „oficială"?

Acestea și alte întrebări similare vor reveni în repetate rînduri în studiul de față, mai cu seamă în capitolele rezervate conceptelor de *avangardă* și *postmodernism*, unde li se va acorda o atenție sporită. Deocamdată, mă voi rezuma să adaug cîteva observații de ordin mai general legate de fenomenul remarcabil al îmblînzirii modernității estetice și subversive de către spiritul „contemporan" (în sensul lui Spender). Această îmblînzire nu este nicăieri atît de evidentă și de eficientă ca în predarea literaturii moderne.

Incompatibilitățile pe care le implică poziția unui profesor de literatură modernă conștient de sine au fost discutate de Lionel Trilling într-un eseu incitant, „Predarea literaturii

moderne"[117], din volumul *Dincolo de cultură* (1961). În partea introductivă a eseului, Trilling reamintește sensul extrem de interesant dat termenului *modern* de către Matthew Arnold în prelegerea inaugurală ținută la Oxford în 1857 și publicată în 1867 în *Macmillan's Magazine*, sub titlul „Despre elementul modern în literatură". Ar putea fi instructiv să reflectăm asupra celor două utilizări absolut opuse ale cuvîntului *modern* de către doi autori contemporani, Matthew Arnold și Baudelaire. Un tradiționalist cultural în viziunea căruia rolul religiei urma să fie preluat de cultură, Matthew Arnold a lărgit aria conceptului de modernitate pînă la a include în el tot ceea ce era valid și relevant din punct de vedere rațional în întreaga moștenire culturală a omenirii. Putem adăuga că Arnold a fost, în lumina sensului dat de el modernității, văzută ca o perioadă a sintezelor universale de valori, un adept al acelui utopism cultural specific exprimat de Goethe prin ideea de „literatură universală" („Weltliteratur"). Dacă ținem seama de idealitatea semeață proprie cadrului de referință al lui Arnold, nu este greu de înțeles de ce el putea, după cum spune Trilling, „să utilizeze termenul «modern» într-un sens cu totul onorific. În asemenea măsură, într-adevăr, încît părea să golească termenul de orice noțiune temporală, făcîndu-l să desemneze anumite virtuți intelectuale și civice atemporale. O societate, spunea el, este modernă atunci cînd menține o stare de calm, de încredere, de activitate liberă a minții și de toleranță față de punctele de vedere divergente..."[118]. Evident, idealul de modern al lui Arnold nu are nimic de-a face cu semnificația pe care o dăm noi modernității, aceea de cultură a discontinuității. Totuși, într-un fel – și poate că Trilling ar fi trebuit să insiste asupra acestui punct –, profesorul de literatură modernă este pus în situația ironică de a „arnoldiza" idei și experiențe care l-ar fi îngrozit pe Arnold. Nu trebuie să stabilească el oare, în context modern, legitimități, preferințe și, nu în ultimul rînd, ierarhii de valori? La urma urmei, el se află la catedră pentru a sluji spiritul „contemporan", care crede în progres, educație, perfectibilitate etc.;

și îl slujește, chiar dacă nu dorește acest lucru, pentru că simplul fapt de a ține prelegeri despre modernitate implică o folosire „onorifică" și demnă a termenului *modern*. Și totuși, profesorul de literatură modernă este îndreptățit să se îngrijoreze atunci cînd deslușește în reacția studenților săi, cum spune Trilling, „socializarea antisocialului, culturalizarea anticulturalului, legitimarea subversivului".

Într-un cuvînt, Cearta dintre antici și moderni a fost înlocuită cu o altă ceartă, între moderni și contemporani[119]. Această situație neașteptată constituie o altă ilustrare sugestivă a modernității ca „tradiție împotriva ei înseși". Atunci cînd modernitatea ajunge să se opună unor concepte fără de care ea însăși ar fi fost de neconceput – concepte precum cele incluse de Spender în definiția dată de el „contemporanului" (rațiune, progres, știință) –, ea nu face altceva decît să-și urmărească vocația cea mai profundă, menirea ei intrinsecă de creație prin ruptură și criză.

Ideea de avangardă

De la modernitate la avangardă

În măsura în care ideea de modernitate presupune deopotrivă o critică radicală a trecutului și un angajament clar în favoarea schimbării și a valorilor viitorului, este ușor de înțeles de ce, mai cu seamă în ultimele două secole, modernii au încurajat aplicarea unei metafore agonistice, „avangarda" (sau „garda avansată")[1], în diferite domenii, inclusiv în literatură, în arte și în politică. Implicațiile militare evidente ale conceptului indică, pe bună dreptate, atitudini și orientări pe care avangarda le datorează direct conștiinței mai largi a modernității – un simț acut al militantismului, elogiul nonconformismului, o vocație a vizionarismului curajos afirmată și, într-un plan mai general, încrederea în victoria finală a *timpului* și a imanenței asupra tradițiilor care încearcă să se prezinte drept eterne, imuabile și transcendent determinate. Tocmai alianța modernității cu timpul și încrederea ei durabilă în conceptul de progres au făcut posibil mitul unei avangarde eroice și conștiente de sine, aflată în luptă pentru viitor. Din punct de vedere istoric, avangarda a început prin a dramatiza cîteva elemente constitutive ale ideii de modernitate, transformîndu-le în pietre unghiulare ale unui ethos revoluționar. De aceea, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, și chiar mai tîrziu, conceptul de avangardă – și politic, și cultural vorbind – nu a fost, practic, altceva decît o versiune radicalizată și puternic utopizată a modernității.

Din perspectiva revoluționarului doctrinar (care nu poate să nu se considere membru al avangardei), trecutul arbitrar este de la bun început condamnat, pentru că dreptatea inevitabil

triumfă în cele din urmă; dar, fiindcă influența apăsătoare a tradiției se poate extinde pe o perioadă îndelungată, este important să se acționeze imediat împotriva ei și să fie suprimată cît mai curînd posibil – prin înscrierea urgentă în avangardă. Deși nimic nu-l poate salva din perspectiva generală a evoluției istorice, trecutul, împreună cu ceea ce revoluționarul presupune a fi formele lui perverse de supraviețuire, dobîndește o putere obsesivă, diabolic amenințătoare. Și astfel, hipnotizat de dușmanul său – pe care îl vede ca pe un monstru infinit de viclean și înspăimîntător –, avangardistul sfîrșește adeseori prin a uita de viitor. Viitorul, pare el să insinueze, își poate purta singur de grijă, odată exorcizați demonii trecutului. Și pentru că ne interesează în special estetica, să observăm că futurismul teoretic al avangardei nu este, de multe ori, decît o simplă justificare pentru cele mai radicale tipuri de polemică și pentru utilizarea pe scară largă a tehnicilor artistice subversive sau vădit subminante. Importanța covîrșitoare a elementului negativ în programele concrete ale diferitelor avangarde artistice dovedește că, în ultimă instanță, ele fac jocul unui nihilism atotcuprinzător, a cărui consecință inevitabilă este autodistrugerea (un exemplu revelator este dadaismul, cu estetica lui sinucigașă a „antiartei pentru antiartă").

Avîndu-și originea în utopismul romantic dominat de zeluri mesianice, avangarda urmează un curs al dezvoltării similar în esență celui al ideii de modernitate, mai veche și mai cuprinzătoare. Acest paralelism se datorează, desigur, faptului că ambele se bazează, la origini, pe aceeași concepție asupra timpului linear și ireversibil și, în consecință, se confruntă cu toate dilemele și paradoxurile insolubile pe care le implică aceasta. Probabil că nu există nici o singură trăsătură a avangardei, în nici una dintre metamorfozele ei istorice, care să nu fie implicată sau chiar prefigurată în sfera mai generală a modernității. Există totuși diferențe semnificative între cele două mișcări. În toate privințele, avangarda este mai radicală decît modernitatea, mai puțin flexibilă și mai puțin tolerantă

la nuanțe, ceea ce o face, bineînțeles, mai dogmatică – atît în sensul autoafirmării, cît și invers, în sensul autodistrugerii. Avangarda își împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, dar, în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcîndu-le adesea aproape de nerecunoscut. Este foarte limpede că avangarda ar fi fost greu de conceput în absența unei conștiințe distincte și pe deplin conturate a modernității; în orice caz, admiterea acestui fapt nu îndreptățește confuzia dintre modernitate sau modernism și avangardă, confuzie frecventă în critica anglo-americană, pe care analiza terminologică de față va încerca să o risipească.

Metafora „avangardei” în Renaștere: o figură retorică

Termenul *avangardă* („avant-garde”, garda înainte) are o veche istorie în Franța. Ca termen de război, el datează încă din Evul Mediu și și-a dezvoltat un sens figurat cel puțin începînd de la Renaștere. Totuși, metafora avangardei – exprimînd o poziție avansată, conștientă de sine, în politică, în literatură și artă, în religie și așa mai departe – nu a fost întrebuințată în mod susținut înainte de secolul al XIX-lea. Acest fapt explică, printre altele, aparența inconfundabil modernă a etichetării ca „avangardă”. Poggioli citează drept cel mai vechi exemplu de folosire culturală a termenului un pamflet puțin cunoscut, publicat în 1845 de Gabriel Désiré Laverdant, un adept al lui Charles Fourier[2]. Eu însumi am fost convins, împreună cu Donald Drew Egbert, că noțiunea culturală de avangardă fusese introdusă cu cel puțin două decenii mai devreme, în 1825, și că o asemenea utilizare a termenului se datora filozofiei utopice a lui Saint-Simon[3]. În realitate, metafora avangardei a fost

aplicată poeziei cu aproape trei secole înainte, după cum am descoperit căutînd cuvîntul *avant-garde* în recentul și excelentul *Tezaur al limbii franceze* (Éd. du CNRS, Paris, 1974, vol. 3, pp. 1056-1057). În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, într-o perioadă care anticipa cîteva teme ale viitoarei Certe dintre antici și moderni, avocatul și istoricul umanist francez Étienne Pasquier (1529-1615) scria, în cartea sa *Cercetările Franței*:

> Un război triumfător a fost declarat atunci ignoranței, un război în care îndrăznesc să afirm că Scève, Bèze și Peletier formau *avangarda* sau, dacă vreți, erau înainte-mergătorii celorlalți poeți. După ei, și-au luat locul în rînduri mai tîrziu Pierre de Ronsard din Vendôme și Joachim du Bellay din Anjou, ambii nobili de viță aleasă. Amîndoi au luptat vitejește, dar mai cu seamă Ronsard, astfel încît mai mulți s-au înrolat sub drapelele lor[4].

Acest interesant fragment apare în capitolul XXXVIII din ediția Feugère (1849) a *Cercetărilor*, intitulat „Despre marele șuvoi de poeți pe care l-a produs domnia regelui Henric al II-lea și despre noua formă de poezie de ei introdusă". Capitolul face parte din tabloul mai larg al dezvoltării generale a poeziei franceze, fiind una dintre primele încercări de acest fel din Europa, de istorie literară națională în sens modern (contemporană cu studiul erudit al lui Claude Fauchet despre poezia franceză medievală, *Culegere despre originea limbii și a poeziei franceze*, apărut în 1581). Pasquier folosește o concepție evoluționistă asupra istoriei atunci cînd discută în termenii *progresului* – este chiar cuvîntul său – apariția poeziei în limba națională (*cf.* „Despre vechimea și progresul poeziei noastre franceze"[5]). Fără a respinge ideea de imitare a Antichității (idee susținută energic de reprezentanții *Pleiadei*, pe care el îi admira), Pasquier se situează de partea modernilor, afirmînd că „poeții noștri francezi, imitîndu-i pe latini, adeseori i-au egalat și uneori i-au depășit", și poate fi socotit unul dintre precursorii *direcți* ai Certei care avea să izbucnească un secol mai tîrziu. Întregul capitol al XLII-lea al *Cercetărilor* este dedicat comparației între pasaje alese din poeți francezi (mai ales din Ronsard) și din

modelele lor latine (Catul, Ovidiu, Vergiliu). Ferindu-se de respectul exagerat şi adeseori superstiţios faţă de Antichitate („respect pe care uneori cu prea multă superstiţie îl arătăm Antichităţii"[6]), Pasquier este vădit încîntat să arate cînd şi cum poeţii francezi moderni sînt superiori maeştrilor lor antici.

Atitudinea *modernă* a lui Pasquier este ilustrată nu numai de concluzia generală a comparaţiei sale, ci şi de cîteva detalii stilistice extrem de sugestive, care ar putea explica, printre altele, modul în care el utilizează analogia cu avangarda. Astfel, după ce citează admirativ unul dintre poemele lui Ronsard, Pasquier simte nevoia de a provoca Antichitatea să prezinte realizări poetice tot atît de impresionante: „Desfid întreaga Antichitate să ne facă parte de o bucată mai bine construită şi mai frumos urzită decît aceasta"[7]. Aceeaşi stare de spirit bătăioasă se vădeşte într-o afirmaţie a lui de mai tîrziu, şi anume că, în părţile lor cele mai bune, scrierile lui Ronsard „sînt o baricadă în faţa Antichităţii" („font contrecarre à l'Antiquité"[8]). Substantivul *contrecarre* vine de la verbul *contrecarrer* – însemnînd „a se opune, a contrazice, a lupta împotriva" – şi sugerează din plin antagonismul. Dar modernii, aşa cum îi vedea Pasquier, nu se opuneau cu adevărat idealului estetic al Antichităţii; în realitate, aşa-zisa lor luptă împotriva anticilor, respectînd regulile stabilite de aceştia, nu era cu mult mai mult decît o formă sporită de emulaţie. Chiar aşa stînd lucrurile, ideea lui Pasquier despre *competiţia* pentru supremaţie estetică între moderni şi cei vechi rămîne foarte interesantă pentru epoca în care a fost formulată.

Din perspectiva concepţiei generale a lui Pasquier asupra evoluţiei literare, nu trebuie să surprindă faptul că el utilizează metaforic termenul *avangardă*. Autorul *Cercetărilor* avea o predilecţie deosebită pentru analogiile agonale. Să nu uităm că întregul pasaj în care apare cuvîntul *avangardă* nu este nimic altceva decît o comparaţie militară extinsă. În afară de „războiul împotriva ignoranţei" şi de termenul *avangardă* însuşi, întîlnim expresia semnificativă prin care este caracterizat rolul lui Ronsard şi al lui Du Bellay: „se mirent sur les rangs", adică,

literal, „au luat loc în rînduri" (*rang*, în sens militar, înseamnă „rînd", „front", iar expresia *se mettre sur les rangs* însemna inițial „a intra în luptă sau în turnir" – de unde sensul ei în franceza actuală: „a fi sau a deveni un rival"). Găsim, de asemenea, expresia „mai mulți s-au înrolat sub drapelele lor".

Cu toată „modernitatea" concepției sale, atunci cînd a apelat la resursele analogice ale imagisticii de război, Pasquier avea deja în urmă o tradiție îndelungată și respectabilă. De fapt, războiul lui împotriva „ignoranței" sună aproape ca un clișeu și, ca atare, se potrivește foarte bine în contextul străvechiului simbolism codificat al războiului. Oare nu presupune orice război – mitologic sau istoric – lupta luminii, a vieții și a cunoașterii împotriva întunericului, ignoranței și răului? Încercînd să consemneze dezvoltarea poeziei din țara sa, Pasquier s-a simțit îndreptățit să transfere anumite noțiuni din limbajul istoriei (limbaj legat în mod direct de realitatea centrală care este războiul și din care își extrage cea mai mare parte a structurii sale narative și a calității sale dramatice) în limbajul unui tip de *istorie literară* foarte timpurie și încă foarte nesigură. Drept rezultat, a apărut metafora avangardei. Dar analogia cu avangarda, așa cum o utilizează Pasquier, reprezintă numai unul dintr-o serie de elemente care *împreună* formează ceea ce s-ar putea numi o „constelație" retorică. Nici unul dintre aceste elemente nu este reliefat în mod special în context, iar cititorului nu i se oferă criterii prin care vreunul dintre ele să poată fi scos în evidență.

„Avangarda" romantică: de la politică la o politică a culturii

Pentru Pasquier, „avangarda" era pur și simplu o figură de stil sugestivă care, împreună cu alte procedee retorice similare, exprima sensul schimbării și al evoluției în literatură. În mod

semnificativ, el nu a lăsat niciodată să se înţeleagă că scriitorii pe care îi aşeza în rîndurile „avangardei" fuseseră în vreun fel *conştienţi* de rolul lor. Şi, după cum se va vedea în continuare, conştiinţa de sine – sau iluzia conştiinţei de sine – este absolut hotărîtoare pentru definiţia avangardei de dată mai recentă.

Cu toate că se întîlneşte în limbajul generic al războiului, noţiunea modernă de *avangardă* ţine mai mult de limbajul, de teoria şi de practica unui tip relativ recent de război, *războiul civil revoluţionar*. În acest sens, este corect să spunem că termenul *avangardă* şi-a început cariera actuală pe ruinele Revoluţiei Franceze, cînd a căpătat conotaţii politice incontestabile. Primul periodic care a purtat în titlul său chiar acest cuvînt a fost, desigur, unul militar, dar care nu lăsa prea mare îndoială în privinţa orientării sale politice revoluţionare. Mă refer la *Avangarda armatei Pirineilor orientali*, un ziar apărut în 1794, al cărui motto – gravat pe lama unei săbii emblematice – era: „Libertatea sau moartea". Ziarul apăra ideile iacobine şi ţintea, dincolo de cercurile militare, către un public mai larg de „patrioţi"[9]. Putem aşadar considera anii 1790 drept punctul de plecare al viitoarei cariere a conceptului de avangardă în gîndirea politică radicală. La urma urmei, ţinînd cont de posibilităţile analogice ale noţiunii militare, nu este greu de explicat atracţia exercitată de metaforă asupra diferitelor filozofii revoluţionare şi deci orientate spre viitor: adepţilor acestora le plăcea, desigur, ideea de a fi, cel puţin intelectual, mai aproape de Utopia decît restul omenirii, care trebuia să le urmeze paşii.

De aceea, nu întîmplător romanticii au utilizat noţiunea de avangardă într-un context literar-artistic împrumutînd-o direct din limbajul politicii revoluţionare. Acest lucru se întîmpla în 1825, cînd termenul *avangardă* a fost aplicat artelor într-un dialog scris de Olinde Rodrigues, unul dintre prietenii şi discipolii cei mai apropiaţi ai lui Saint-Simon. Dialogul lui Rodrigues „Artistul, savantul şi industriaşul" a fost inclus într-un volum intitulat *Opinii literare, filozofice şi industriale*, apărut în 1825, anul morţii lui Saint-Simon. Deşi atribuit în

general lui Saint-Simon, se știe că acest volum nesemnat era de fapt rezultatul unei colaborări care includea, pe lîngă contribuția maestrului, pe aceea a discipolilor săi: Léon Halévy, Rodrigues, Duvergier și Bailly[10]. Apariția aici a termenului *avangardă* a fost discutată de Donald Drew Egbert, dar, lucru curios, autorul – care pare a fi consultat numai ediția din 1825 a *Opiniilor* – îi atribuie lui Saint-Simon utilizarea termenului *avangardă*, fără să menționeze numele lui Rodrigues care, fie și inspirat de socialismul lui Saint-Simon, a scris de fapt dialogul dintre artist, omul de știință și industriaș.

Bineînțeles, pentru a înțelege textul lui Rodrigues trebuie să definim locul pe care îl ocupă în contextul mai larg al filozofiei politice tîrzii a lui Saint-Simon, deși ideea că artiștii constituie „avangarda" în istoria morală a omenirii era, în mare măsură, rezultatul unei credințe romantice și mesianice mai generale. Către sfîrșitul vieții, Saint-Simon îi considera pe artiști, laolaltă cu oamenii de știință și industriașii, ca fiind destinați în mod natural să facă parte din elita trinitară aflată în fruntea statului ideal. Acest principiu de organizare socială – care făcea din artiști elemente proeminente în conducerea unui nou tip de societate – fusese deja formulat de Saint-Simon și dezvoltat apoi de el însuși și de discipolii săi la începutul anilor 1820. Ideea era exprimată fără echivoc, de exemplu, în „Scrisorile lui H. de Saint-Simon către Domnii Jurați" (1820), unde Saint-Simon afirma: „Noi reflecții mi-au demonstrat că lucrurile trebuie să meargă înainte sub conducerea artiștilor, urmați de oamenii de știință, și că industriașii trebuie să vină după aceste două clase"[11]. Se poate sesiza cu ușurință că artistului i se încredința un rol tipic de „avangardă", chiar dacă termenul însuși nu era folosit în context. Pentru Saint-Simon, artistul este „omul imaginației" și, ca atare, el este capabil nu numai să prevadă viitorul, ci și să îl creeze. Misiunea lui grandioasă este aceea de a proiecta în viitor aura magică a „Epocii de Aur" din trecut. În studiul său „Despre organizarea socială" (1825),

Saint-Simon îi vede pe artiști ca deschizători de „marș" – marșul triumfal către bunăstarea și fericirea întregii omeniri:

> ...în această măreață misiune, artiștii, oamenii imaginației, vor deschide marșul; ei vor lua din trecut Epoca de Aur și o vor oferi ca pe un dar generațiilor viitoare; ei vor face ca societatea să aspire cu pasiune la zorile bunăstării sale și vor face aceasta prezentînd imaginea unei noi prosperități, făcîndu-l pe fiecare membru al societății conștient că oricine se va putea împărtăși în curînd din bucuriile care pînă acum au fost privilegiul unei clase extrem de reduse; ei vor cînta binecuvîntările civilizației și, pentru a-și atinge țelul, vor folosi toate mijloacele artelor, ale elocinței, poeziei, picturii, muzicii; într-un cuvînt, ei vor dezvolta aspectul poetic al noului sistem[12].

Paradoxul acestei abordări a problemei artistului nu este greu de observat: pe de o parte, artistul se bucură de cinstea de a fi în prima linie a mișcării către prosperitatea socială; pe de altă parte, el nu mai este liber, ci, dimpotrivă, i se încredințează – de către același filozof politic care îl proclamase atît de generos drept conducător – un întreg program de îndeplinit, și încă unul complet didactic. Toate acestea ne amintesc categoric de teoria „realismului socialist" din secolul XX. Această concepție didactic-utilitaristă, care îi atribuie artistului un rol de avangardă numai pentru a face din el un soldat sau un militant disciplinat, este și mai puțin ambiguu afirmată în dialogul lui Rodrigues. Dacă artiștii au jucat pînă acum doar un rol secundar în viața socială – spune Rodrigues –, aceasta este cauzată de faptul că le-au lipsit un „impuls comun" și o „idee generală". Această „idee generală" va fi, desigur, acea a socialismului de tip saint-simonian, foarte centralizat, dacă nu chiar totalitar, pe care artiștii sînt chemați să-l popularizeze. Rodrigues scrie:

> Noi, artiștii, sîntem cei care vă vom servi drept avangardă; puterea artelor este, într-adevăr, cea mai nemijlocită și mai rapidă. Avem arme de toate felurile: cînd vrem să răspîndim idei noi printre

> oameni, le dăltuim în marmură sau le pictăm pe pînză; le popularizăm cu ajutorul poeziei și al muzicii; pe rînd, recurgem la liră sau la flaut, la odă sau la cîntec, la istorie sau la roman; scena teatrului ne este deschisă și mai cu seamă de acolo se exercită influența noastră electrizantă, victorioasă. Noi ne adresăm imaginației și sentimentelor oamenilor: de aceea, sîntem chemați să realizăm cea mai vie și mai decisivă formă de acțiune; iar dacă astăzi părem a nu juca nici un rol sau, în cel mai bun caz, unul cu totul secundar, acesta a fost rezultatul lipsei unei direcții comune și a unei idei generale în arte, esențiale pentru energia și succesul lor[13].

Fiind interesați de conceptul de avangardă în critica literară și de artă, nu putem trece cu vederea faptul că un gînditor politic îl utiliza, la începutul secolului al XIX-lea, într-un context artistic cu conotații militare încă foarte puternice. De aceea găsim, în fragmentele citate, astfel de noțiuni militare sau cvasi-militare precum: „marș", „putere", „arme", „victorios", „acțiune decisivă" etc.

Și totuși, dacă vom compara cele ce afirmă Rodrigues despre misiunea de avangardă a artistului cu figura stilistică de semnificație relativ îngustă a lui Pasquier, este limpede că s-a produs o transformare foarte importantă în funcția metaforei avangardei, ca și în cea a analogiilor militare înrudite. Schimbarea majoră constă în ideea că avangarda este – sau ar trebui să fie – *conștientă* că se află în avans față de propria-i epocă. Această conștientizare nu numai că le induce reprezentanților avangardei un sentiment al misiunii, dar le conferă și privilegiile și responsabilitățile de conducători. A fi membru al avangardei înseamnă a face parte dintr-o elită – cu toate că această elită, spre deosebire de clasele sau grupurile conducătoare din trecut, adoptă un program total antielitist, al cărui ultim și utopic țel este acela ca toți oamenii să împărtășească în mod egal toate binefacerile vieții. Această abordare esențialmente elitist-antielitistă a problemei avangardei s-a păstrat, după cum vom vedea, în teoria marxist-leninistă a partidului

ca avangardă revoluţionară a proletariatului. În ceea ce priveşte *avangarda artistică* de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din secolul XX, acelaşi paradox, deşi interpretat dintr-un unghi estetic, oferă cheia celor mai multe dintre afirmaţiile şi acţiunile acesteia, ciudate şi izbitor de contradictorii. Iată o ilustrare, printre altele, în vestita maximă anarhistă a lui Lautréamont, inclusă mai tîrziu în crezul suprarealiştilor: „Poezia nu trebuie făcută de unul singur, ci de toţi". Principala diferenţă între avangarda politică şi cea artistică din ultimii o sută de ani constă în insistenţa avangardei artistice asupra potenţialului revoluţionar *independent* al artei, în timp ce avangarda politică tinde să justifice ideea opusă, şi anume că arta trebuie să se supună cerinţelor şi nevoilor revoluţionarilor politici. Dar şi una, şi cealaltă pornesc de la aceeaşi premisă: viaţa trebuie schimbată în mod radical. Iar ţelul amîndurora este aceeaşi anarhie utopică (Marx însuşi era în sinea lui un anarhist, iar cînd polemiza cu Bakunin şi cu urmaşii acestuia, el era în dezacord nu cu scopul lor – acela de a distruge statul şi relaţiile de putere pe care acesta le impune –, ci numai cu mijloacele practice recomandate de ei pentru atingerea acestui scop).

Analizînd mai în profunzime concepţiile lui Saint-Simon şi Rodrigues despre misiunea artistului, ne vom da seama, fără îndoială, de accentele lor tipic romantice. Mitul poetului-profet renăscuse şi se dezvoltase încă de la începuturile romantismului, dar ne-am îndepărta mult prea mult de la subiectul nostru dacă am evoca aici fie şi numai cîteva dintre nenumăratele exemple posibile. Este de ajuns să spunem că aproape toţi romanticii de orientare progresistă au susţinut credinţa în rolul de avangardă al poeziei, chiar dacă nu au folosit termenul *avangardă* şi chiar dacă nu au îmbrăţişat o filozofie didactic-utilitaristă a artei. Acest din urmă punct este bine ilustrat de Shelley. Discipol al lui William Godwin – autorul celebrei *Cercetări asupra justiţiei politice* (1793) –, Shelley era, fără îndoială, un radical de nuanţă liberală; dar el credea, textual, că „un Poet (...) ar face rău dacă ar da glas, în creaţiile sale poetice,

propriilor concepții despre bine și rău, care aparțin de obicei timpului și locului său, pentru că poezia nu are de-a face nici cu unul, nici cu celălalt"[14]. Dacă poezia, a cărei esență este imaginația, trebuie să aibă un efect moral, acesta nu se poate realiza decît printr-o dilatare a imaginației: „Un om, ca să fie foarte bun, trebuie să-și imagineze intens și cuprinzător (...). Poezia lărgește circumferința imaginației". Cu alte cuvinte, poezia trebuie să joace un mare rol social, nu fiindcă ea ar putea „populariza" o idee sau alta, ci pur și simplu pentru că stimulează imaginația.

Aceste opinii erau exprimate în *Apărarea poeziei*, publicată postum, dar scrisă în 1821. Shelley voia să combată teza lui Peacock, din eseul satiric al acestuia *Cele patru vîrste ale poeziei*, potrivit căreia „un poet în epoca noastră este un semibarbar într-o comunitate civilizată". Pentru Shelley, poetul nu este o relicvă a trecutului, ci un vestitor al viitorului. În finalul *Apărării poeziei*, poeții sînt numiți în mod expres „heralzi", iar gîndirea lor, „oglindă a viitorului". „Poetul", scrie Shelley într-o formulare memorabilă, „este legiuitorul nerecunoscut al lumii".

Descoperim în eseul lui Shelley – care în această dispută poate fi considerat mărturia unui mare poet romantic – unele dintre ideile subliniate în scrierile lui Saint-Simon și ale discipolilor săi. În primul rînd, chipul poetului (sau al artistului creator în general), ca fiind înainte de toate un om al imaginației. Apoi, concepția despre poet ca herald al viitorului. Funcția socială unică a artistului este scoasă în evidență atît de Saint-Simon, cît și de Shelley. Dar, în timp ce Saint-Simon înclină către o viziune pedagogică și restrînsă despre misiunea artistului, Shelley pare a crede că aceeași misiune este îndeplinită mai natural și chiar inconștient, prin manifestarea forței imaginative, care nu este guvernată de rațiune, ci de inspirația spontană. Distincția fundamentală dintre Saint-Simon și Shelley ar consta, prin urmare, în faptul că primul stabilește un program pe care imaginația trebuie să îl îndeplinească (imaginația

neavînd forţă reală fără un „impuls comun" şi o „idee generală"), iar al doilea pune accentul aproape exclusiv pe imaginaţie *per se*, privită drept cea mai înaltă calitate morală. În esenţă, această distincţie – importantă pentru înţelegerea evoluţiei ulterioare a ideii de avangardă, atît în arte, cît şi în politică – se poate reduce la aceea dintre autoritarism şi libertatea conştiinţei.

Charles Fourier, rivalul lui Saint-Simon în filozofia politică şi în reformismul social, nu i-a atribuit în mod explicit artistului un rol de avangardă, dar a evocat această idee în mai multe feluri în doctrina sa. De aceea, nu trebuie să ne surprindă faptul că un discipol obscur al său, Gabriel Désiré Laverdant, înţelegea misiunea artelor aproape în aceiaşi termeni formulaţi anterior de Saint-Simon sau de Rodrigues. Într-un scurt pamflet intitulat *Despre misiunea artei şi rolul artiştilor* (1845) – care, după părerea lui Renato Poggioli, poate fi socotit un exemplu perfect de „doctrină a artei ca instrument de acţiune şi reformă socială, ca mijloc de propagandă şi agitaţie revoluţionară"[15] –, Laverdant scrie, textual, utilizînd în mod semnificativ termenul *avangardă*:

> Arta, expresia Societăţii, comunică, prin culmile la care se înalţă, cele mai avansate tendinţe sociale; ea este precursoare şi revelatoare. Aşa se face că, pentru a şti dacă arta îşi îndeplineşte cu demnitate rolul ei iniţiator, dacă artistul face parte realmente din avangardă, trebuie ştiut încotro se îndreaptă Omenirea şi care este destinul speciei noastre[16].

Este limpede că marea atracţie a fourierismului pentru o largă paletă de artişti nu se bazează pe idei precum acelea exprimate de Laverdant. Ceea ce i-a atras pe artişti la fourierism a fost faptul că – aşa cum precizează Donald Egbert – politica lui Fourier „friza anarhismul (...). Acest puternic element de individualism a făcut ca atît fourierismul, cît şi anarhismul să prindă la acei romantici individualişti din avangarda artistică adepţi ai doctrinelor de tip «artă pentru artă» şi mai tîrziu ai

simbolismului"[17]. Existau, de asemenea, și alte elemente în filozofia lui Fourier care o făceau să prindă la artiști mai mult decît majoritatea celorlalte variante de socialism dezvoltate de-a lungul secolului al XIX-lea. „Concepția lui Fourier despre armonia universală" – scrie Donald Egbert – „era legată de crezul său funciarmente neoplatonic în unitatea universală, care, la rîndul lui, conducea la credința sa esențialmente romantică în ceea ce el denumea «analogii universale» (iar Baudelaire va numi mai tîrziu «corespondențe»). Fourier a stabilit analogii între culori, sunete, linii, pasiuni și drepturi. Astfel, el a extins analogia între culori și sunete, care a jucat un rol atît de important în teoria artei la romantici și mai tîrziu la simboliști"[18].

Utilizarea culturală ulterioară a metaforei avangardei trebuie privită drept unul dintre semnele tendinței moderne mai generale către radicalism, deopotrivă în gîndirea politică și în estetică. În mod firesc, reformatorii utopici din secolul al XIX-lea, socialiști și anarhiști, au chemat la o artă angajată, militantă, responsabilă din punct de vedere politic. Este interesant totuși că artiști independenți politic și chiar unii dintre apărătorii fervenți ai doctrinelor puriste erau adeseori tentați să împrumute termeni din limbajul radicalismului și să-i utilizeze pentru a condamna cultura „oficială" a epocii respective, cu toate tabuurile ei estetice și de altă natură. De aceea, către sfîrșitul secolului al XIX-lea, cîteva dintre cele mai semnificative formulări despre misiunea artistului conțin noțiuni derivate direct din vocabularul radicalismului politic. Exemplul cel mai convingător îl reprezintă poate opinia lui Mallarmé, exprimată într-un interviu important cu Jules Huret (1891), și anume că poetul modern se află, simplu și apăsat spus, „în grevă împotriva societății" („en grève devant la société")[19].

Cîţiva scriitori din secolul al XIX-lea şi avangarda

Pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, metafora avangardei – şi în accepţiunea ei primă, politică, şi în cea secundară, culturală – fusese utilizată de utopişti sociali, de reformatori de diferite orientări şi de ziarişti radicali, dar, după ştiinţa mea, nu fusese deloc utilizată de oameni de litere sau de artişti. După cum s-a subliniat deja, ideea că poeţii ar fi înzestraţi cu puteri vizionare, că ei ar fi într-adevăr „oglinzi ale viitorului" şi, de aceea, ar fi avansaţi faţă de vremea lor era împărtăşită de mulţi romantici progresişti. Unul dintre ei era Victor Hugo, dar se pare că el nu a recurs la analogia avangardei înainte de *Mizerabilii* (1862), cînd a inclus-o într-un fragment care demonstrează că aproba cu entuziasm o avangardă intelectuală definită în linii generale:

> Enciclopediştii, conduşi de Diderot, fiziocraţii, conduşi de Turgot, filozofii, conduşi de Voltaire, şi utopiştii, conduşi de Rousseau – acestea sînt cele patru legiuni sacre. Ele sînt cele patru *avangarde* [s.a.] ale omenirii în marşul ei către cele patru puncte cardinale ale progresului – Diderot către frumos, Turgot către util, Voltaire către adevăr, Rousseau către dreptate[20].

Pentru a înţelege mai bine ce ajunsese să însemne avangarda către mijlocul secolului al XIX-lea, trebuie avut în vedere şi Balzac. În grandioasa şi minuţioasa cronică a timpului său, lui Balzac nu i-a scăpat faptul că „avangarda" devenise un loc comun al retoricii revoluţionare. Este semnificativ faptul că el nu utilizează cuvîntul respectiv atunci cînd scrie ca narator, ci numai cînd redă vorbirea unui anumit personaj. Acest personaj, descris drept „radical republican" (revoluţionarismul său profetic aflîndu-se într-un contrast comic cu meseria sa atît de prozaică de pedichiurist), poartă numele ironic de Publicola

Masson și are o apariție episodică, dar memorabilă, în nuvela *Actori fără să știe* (1846), care aparține, în cadrul vastului ciclu al *Comediei umane*, secțiunii *Scene din viața pariziană*. În timp ce își îndeplinește meseria nu prea plăcută în casa unui pictor vestit, Publicola Masson anunță o iminentă răsturnare socială, față de care Teroarea Revoluției Franceze avea să pară blajină, proclamînd: „Noi venim după Robespierre și Saint-Just pentru a-i depăși"[21]. Așa cum o conturează el, imaginea avangardei ideologice este, interesant de observat, aceea a unei forțe *subversive* pregătind uriașa explozie care va arunca în aer toate structurile sociale existente și va face posibilă o lume nouă, mai bună:

> Totul conspiră pentru a ne ajuta. Astfel, toți aceia care căinează poporul și se ceartă pe tema proletariatului și a salariilor sau scriu împotriva iezuiților sau sînt interesați în ameliorarea a ceva, orice ar fi – comuniști, umanitariști, filantropi... mă înțelegeți – toți oamenii aceștia sînt *avangarda* [s.a.] noastră. În timp ce noi depozităm praful de pușcă, ei împletesc fitilul, iar scînteia unui prilej îi va da foc[22].

Primul critic literar important care a utilizat termenul *avangardă* în sens figurat pare a fi fost Sainte-Beuve, în *Conversațiile de luni*. În a doua sa recenzie (datată 22 decembrie 1856) la cartea lui Hippolyte Rigault *Istoria Certei dintre Antici și Moderni*, Sainte-Beuve vorbea despre „zelul avangardist" al abatelui de Pons, din secolul al XVIII-lea. În celebra Ceartă, de Pons a fost, evident, de partea „modernilor" și s-a opus – într-un fragment citat de Sainte-Beuve – „eruditților stupizi" și, de fapt, ideii de autoritate („...îndrăzniți să gîndiți voi înșivă și nu primiți ordine de la acei eruditți stupizi care au jurat să rămînă credincioși lui Homer cu orice preț"). Sainte-Beuve comentează astfel: „Putem vedea cu ușurință că *zelul avangardist* [s.a.] și înflăcărarea disputei l-au făcut pe abatele de Pons să se lase pradă pasiunii, așa încît el, de obicei atît de politicos, ajunge să utilizeze niște cuvinte realmente vulgare"[23].

Este interesant de notat că, aşa cum spune Sainte-Beuve, de Pons „susţinea că, în probleme de poezie şi de litere, omul trebuie să fie tot atît de eliberat de judecăţile de autoritate şi chiar *de tradiţie* [s.a.], pe cît este în probleme de filozofie de la Descartes încoace”[24]. Cît priveşte utilizarea termenului *avangardă*, este limpede că Sainte-Beuve se gîndea la conotaţiile lui militare şi *polemice*, deşi este la fel de limpede că nu era de acord cu exagerările pe care le presupunea „zelul avangardist”.

Frecvent utilizat în limbajul politic al radicalismului, termenul *avangardă* aplicat literaturii sau artelor părea a trimite la un anumit tip de angajament aşteptat în mod normal din partea artistului care îşi concepe rolul mai cu seamă ca propagandă de partid. Acesta a fost poate unul dintre motivele pentru care Baudelaire, la începutul anilor 1860, detesta şi dezaproba şi termenul, şi conceptul. El şi-a făcut cunoscut fără nici o ambiguitate dispreţul suveran faţă de „literatorii de avangardă” în cîteva însemnări foarte semnificative din jurnalul său personal, publicat postum sub titlul *Inima mea deschisă*. Inteligenţa profundă a lui Baudelaire a fost şocată de paradoxul avangardei (aşa cum era înţeleasă în epoca respectivă): nonconformism redus la un fel de disciplină *militară* sau, şi mai rău, la un conformism de turmă. Propriului său individualism îi provoca repulsie ceea ce el numea „predilecţia francezilor pentru metaforele militare”. Observaţiile lui Baudelaire despre avangardă au un accent intens sardonic:

> Despre predilecţia pasionată a francezului pentru metaforele militare. În ţara asta orice metaforă poartă mustaţă. Şcoala militară de literatură. Apărarea cetăţii. Înălţarea drapelului... Alte metafore militare: poeţii luptei. Literatorii avangardei. Această slăbiciune pentru metaforele militare este semnul unor firi care în sine nu sînt militariste, ci doar făcute pentru disciplină – adică pentru conformism –, firi congenital domestice, firi belgiene care nu pot gîndi decît la unison[25].

Este adevărat că, atunci cînd Baudelaire îl respingea atît de drastic, termenul *avangardă* nu ajunsese încă să fie asociat cu acel tip de extremism artistic și cu spiritul „experimental" care aveau să devină mai tîrziu elemente esențiale în estetica avangardei. Punctul de vedere al lui Baudelaire nu se limita totuși la epoca sa și putem spune că disprețul său față de avangardă avea o anume calitate profetică, de unde și relevanța lui pentru problema avangardei în general. Căci nu este oare adevărat că nonconformismul sistematic al avangardei generează un nou tip de conformism (chiar dacă iconoclast)? Nu ar fi greșit așadar să spunem că, într-un fel, Baudelaire a fost primul scriitor care a subliniat cîteva dintre aporiile fundamentale ce rezultă din sensul cultural dat conceptului de avangardă. Cu această problemă specifică s-au confruntat cei mai receptivi cercetători ai avangardei și despre ea a scris pe larg poetul german Hans Magnus Enzensberger, într-un excelent eseu, „Aporiile avangardei" (1962), Enzensberger scrie, comentînd fraza de început a primului *Manifest suprarealist* al lui Breton:

> „Doar cuvîntul «libertate» mă mai poate umple de entuziasm. Îl consider potrivit să păstreze nealterat vechiul fanatism uman pentru un timp care nu a sosit încă." Cu aceste cuvinte deschide André Breton primul *Manifest suprarealist*, în anul 1924. Noua doctrină se cristalizează, ca întotdeauna, în jurul dorinței de libertate absolută. Cuvîntul „fanatism" este deja un indiciu că această libertate poate fi obținută numai cu prețul disciplinei absolute: în cîțiva ani, garda suprarealistă se va închide într-o crisalidă de reglementări[26].

Acest argument ne reamintește limpede accentul pus de Baudelaire pe contradicția insolubilă dintre presupusul nonconformism curajos al avangardei și supunerea sa finală în fața unei discipline oarbe, intolerante.

Două avangarde. Atracții și respingeri

În anii 1870, în Franța, deși își păstra încă înțelesul politic mai larg, termenul *avangardă* a ajuns să desemneze micul grup de scriitori și artiști novatori care au transferat spiritul criticii radicale a formelor sociale în domeniul *formelor artistice*. Acest transfer nu a implicat supunerea artiștilor față de o filozofie politică îngustă sau transformarea lor în simpli propagandiști. Pentru a fi eficientă, propaganda trebuie să recurgă la formele de discurs cele mai tradiționale, mai schematice și chiar mai simpliste. Dar ceea ce îi interesa pe artiștii noii avangarde – indiferent cît de mult simpatizau ei cu politica radicală – era să răstoarne toate tradițiile formale constrîngătoare ale artei și să se bucure de libertatea amețitoare de a explora orizonturi de creativitate cu totul noi, pînă atunci interzise. Căci ei credeau că a revoluționa arta înseamnă același lucru cu a revoluționa viața. De aceea, reprezentanții avangardei artistice s-au întors cu bună știință împotriva așteptărilor stilistice ale marelui public, pe care revoluționarii politici încercau să-l cîștige prin folosirea celei mai banale propagande revoluționare. Sămînța discordiei între cele două avangarde începuse să încolțească.

Mentalitatea nouă, estetic revoluționară a artiștilor novatori din anii 1870 este bine ilustrată, pentru a alege numai un singur caz, de cîteva dintre scrierile și scrisorile lui Arthur Rimbaud – de exemplu, de celebra sa *Scrisoare a vizionarului*, adresată lui Paul Demeny la 15 mai 1871. Deși poetul nu a utilizat termenul *avangardă*, conceptul există acolo, fără nici o îndoială, cu toate conotațiile sale importante. „Nou-veniții", îi scria Rimbaud lui Demeny, „sînt liberi să-i condamne pe strămoși". Poetul trebuie să se străduiască să devină un *vizionar*, să atingă *necunoscutul*, să inventeze un limbaj absolut *nou*. Astfel, poezia *va fi în frunte* (în cuvintele lui Rimbaud: „Poezia

nu va mai ritma acțiunea; ea va fi în frunte (...). Pînă atunci, să-i cerem poetului noutate – idei și forme"[27]). Concepțiile socialist-anarhiste ale tînărului Rimbaud sînt bine cunoscute; la fel și simpatia sa fățișă pentru Comuna din Paris de la 1871. La Rimbaud – și cazul său nu este unic –, cele două avangarde, cea artistică și cea politică, tindeau să se contopească. Lui Poggioli nu i-a scăpat acest fenomen interesant. El le consideră pe cele două aproape perfect unite timp de aproximativ un deceniu:

> Pentru o clipă, cele două avangarde au părut a merge aliate sau unite, reînnoind astfel precedentul romantic sau tradiția stabilită în timpul generațiilor dintre revoluțiile de la 1830 și 1848 (...). Această alianță (...) a supraviețuit în Franța pînă la apariția primei reviste literare moderne, intitulată în mod semnificativ *La Revue indépendante*. Această revistă, înființată către 1880, a fost probabil ultimul organ de presă care i-a adunat laolaltă frățește, sub același drapel, pe rebelii politici și pe aceia ai artei, pe reprezentanții opiniei progresiste din cele două sfere, socială și artistică, ale gîndirii. Apoi, pe nepregătite, s-a produs ceea ce s-ar putea numi divorțul celor două avangarde[28].

Aici ar trebui să precizez că, după mine, părerea lui Poggioli despre divorțul abrupt și *complet* al celor două avangarde este greu de acceptat. Tipul de relații dintre cele două avangarde este, în realitate, mai complicat. Într-adevăr, ceea ce se numește în Europa, în mod curent, „noua avangardă" (care s-a dezvoltat mai cu seamă începînd cu anii 1950) ne cere să privim întreaga problemă a avangardei dintr-un punct de vedere pe care Poggioli nu și l-ar fi putut însuși, cartea lui fiind concepută, în linii mari, între 1946 și 1950[29]. Dar și ceea ce se numește astăzi „avangarda veche" sau „istorică" a avut adeseori o inspirație politică și chiar dacă mișcările care au reprezentat-o nu au reușit niciodată pe deplin să se alăture mișcărilor radicale, mai mult sau mai puțin paralele, din domeniul politic, am greși afirmînd că între cele două avangarde a existat o prăpastie de netrecut.

Totuşi, întreaga problematică a avangardei devine oarecum confuză din cauza a ceea ce am putea numi un duel de vorbe, datorat, în fond, conotaţiilor pozitive ale termenului *avangardă* însuşi[30]. Atari conotaţii, care au sfîrşit prin a le pune în umbră pe cele peiorative în cazul avangardei ca termen literar, erau şi mai puternice în limbajul politic. Toate doctrinele socio-politice profetice se considerau în avangardă: saint-simonienii, fourieriştii, anarhiştii (Kropotkin publicase în Elveţia, în 1878, o revistă intitulată *Avangarda*), marxiştii etc. – toţi îşi disputau termenul şi îl adaptau propriei retorici.

Sensul avangardei în marxism oferă un exemplu semnificativ. Cu toate că termenul însuşi nu a fost utilizat în *Manifestul Comunist* (1848) al lui Marx şi Engels, conceptul era în mod limpede sugerat. De aceea, aşa cum subliniază Donald Egbert în *Radicalismul social şi artele*,

> ...pînă la sfîrşitul anilor 1880, cel puţin, marxiştii se obişnuiseră să utilizeze avangarda ca termen politic, unul dintre rezultate fiind acela că în anii 1890 numeroase ziare franceze de provincie legate de marxiştii din Partidul Muncitoresc se numeau *Avangarda* sau purtau titluri începînd cu acest cuvînt. Lenin a fost însă cel care a transformat afirmaţia din *Manifestul Comunist* în doctrină conform căreia partidul constituie „avangardă" politică (însuşi termenul lui)[31].

Lenin a definit pentru prima oară partidul ca avangardă a clasei muncitoare în *Ce e de făcut?* (1902). Este interesant de observat că, în articolul său „Organizaţia de partid şi literatura de partid", scris în 1905, Lenin recurge la argumentul avangardei revoluţionare pentru a condamna drastic orice formă de activitate literară care nu funcţionează ca o simplă „rotiţă" în „marele (...) mecanism" al social-democraţiei, ce urma să fie pus în mişcare exclusiv de către partid:

> Jos cu literatura non-partizană. Jos cu supraoamenii din domeniul literaturii. Literatura trebuie să devină *parte* a cauzei comune a proletariatului, „rotiţă şi şurub" în acel unic mare mecanism

social-democratic pus în mișcare de întreaga avangardă conștientă politic a întregii clase muncitoare. Literatura trebuie să devină o componentă a muncii organizate, planificate și integrate a Partidului Social-Democratic[32].

Redusă la rangul de „rotiță", nu este greu de înțeles că literatura nu putea avea nici o pretenție independentă de a juca vreun rol de avangardă. De aceea, imediat după 1900, dar mai ales după Revoluția din Octombrie 1917 din Rusia și apoi cu forță sporită în toată perioada stalinistă, termenul *avangardă* a ajuns să fie asociat în mod aproape automat cu ideea partidului comunist monolitic. Acest lucru nu a fost valabil numai pentru Uniunea Sovietică, ci pentru ortodoxia marxist-leninistă din întreaga lume. Datorită rolului pe care îl juca în idiomul politic marxist-leninist-stalinist, termenul a dezvoltat, pentru adepții doctrinei respective, conotații de o atît de înaltă considerație, încît utilizarea lui în alte contexte putea fi socotită aproape o blasfemie. Iată unul dintre motivele pentru care mulți critici marxiști (chiar occidentali) care s-au ocupat de avangarda literară sau artistică au preferat să o caracterizeze drept „modernistă" (cuvînt folosit de ei în contrast cu „realistă" sau „realist-socialistă" și care căpătase puternice conotații negative) sau „decadentă", acest din urmă termen prezentînd avantajul că lăsa încă și mai puțin loc pentru ambiguitate. Georg Lukács, de exemplu, condamna „modernismul" din punct de vedere estetic drept o expresie a decăderii istorice a burgheziei, afirmînd că tendințele cu adevărat avangardiste trebuie căutate în operele marilor realiști contemporani[33]. Critica sovietică nu a mers chiar atît de departe; „realismul socialist" în literatură și artă, deși foarte pedagogic, nu era niciodată discutat în termenii avangardei, pentru că acest lucru ar fi făcut posibilă o dublă confuzie: mai întîi, confuzia între funcția artei și rolul propriu-zis de „avangardă" al partidului (care își exercita conducerea, indiscutabil, în toate domeniile vieții sociale și intelectuale), apoi confuzia între „realismul socialist" și arta burgheză „decadentă" care, în mod abuziv și înșelător,

se autonumea sau era numită „avangardă" (în atare context, „avangarda" era, evident, semnul unei odioase uzurpări terminologice). Iată un exemplu clar de utilizare dogmatic-prescriptivă a termenului *avangardă* în scopuri exclusiv politice.

Între timp, sensul literar-artistic al avangardei – distinct încă din anii 1870 – a continuat să se dezvolte neîntrerupt în Franța și apoi și în alte țări neolatine. Acest proces semantic nu ar fi atins un stadiu de „cristalizare", dacă nu ar fi apărut, în aceste culturi, atît în literatură, cît și în arte, un *stil nou*, cu caracteristici precise și proeminente. Pentru a înțelege mai bine ce ajunsese să însemne avangarda în anii dinaintea primului război mondial, este util să vedem cum utiliza termenul Guillaume Apollinaire, unul dintre cei mai tipici reprezentanți ai căutării de forme noi în poezie și artă. Într-un articol despre cea dintîi expoziție futuristă italiană de la Paris, deschisă la 5 februarie 1912, Apollinaire scria, arătînd prea puțină simpatie pentru experimentele artiștilor italieni: „Tinerii pictori futuriști pot concura cu unii dintre artiștii noștri avangardiști, dar sînt încă învățăceii unui Picasso sau Derain"[34]. Într-un alt pasaj din articol, Apollinaire afirma că futuriștii „se autodeclară împotriva artei celor mai extremiste școli franceze și totuși nu sînt nimic altceva decît imitatorii acestora". De unde se poate înțelege că pentru Apollinaire avangarda o formau chiar aceste „școli extremiste".

Avangardă și extremism estetic

Deși creditat drept unul dintre principalii teoreticieni ai cubismului, Apollinaire utilizase foarte rar termenul *cubism* înainte de primăvara lui 1913, cînd a publicat cartea *Pictorii cubiști*. Acum se știe că autorul *Alcoolurilor* nu intenționase inițial să publice o carte despre cubism; ceea ce intenționa era

pur și simplu o culegere a articolelor sale despre „pictura nouă”, sub titlul nepretențios de *Meditații estetice*. Primele șpalturi (pe care le-a primit probabil în septembrie 1912) arată că termenul „cubism” apărea numai de patru ori în toată cartea. Abia după această dată, Apollinaire a scris cîteva eseuri istorice și teoretice dedicate în mod special cubismului, pe care le-a inserat în carte, schimbîndu-i totodată și titlul. Aceste detalii dovedesc numai că poetul a acordat mai puțină atenție școlilor și doctrinelor ca atare, susținînd fără prejudecăți noile tendințe experimentale și artistic-revoluționare, oriunde ar fi apărut ele. Astfel, în iunie 1913, uitînd nu numai de atacul său mai mult sau mai puțin sever la adresa pictorilor futuriști, dar și de acuzațiile usturătoare ce îi fuseseră aduse de către unul dintre liderii futuriști, Umberto Boccioni, el a scris bine-cunoscutul *Manifest-sinteză. Anti-tradiția futuristă* (1913). Putem conchide că, pentru Apollinaire, avangarda era sinonimă cu ceea ce el avea să numească mai tîrziu „spiritul nou” (*esprit nouveau*) în importanta sa prelegere „Spiritul nou și poeții”, susținută în 1917 și publicată postum în *Mercure de France*, în decembrie 1918.

Pînă în deceniul al doilea al secolului XX, conceptul artistic de avangardă devenise destul de cuprinzător pentru a desemna nu numai una sau alta, ci *toate școlile noi* ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari, prin respingerea trecutului și prin cultul noului. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că la noutate se ajungea, de cele mai multe ori, printr-un proces fățiș de distrugere a tradiției; lozinca anarhistă a lui Bakunin „A distruge înseamnă a crea” se aplică de fapt celor mai multe activități ale avangardei din secolul XX.

Posibilitatea de a grupa *toate* mișcările extreme antitradiționale într-o categorie mai largă a reușit să facă din avangardă un instrument terminologic important al criticii literare a secolului XX. După aceea, termenul a suferit un proces firesc de „istoricizare”, dar, în același timp, printr-o circulație crescîndă, sensul său a căpătat o diversitate de nuanțe imposibil

de controlat – o diversitate pe care studiul de față o poate numai sugera.

În cartea sa deja menționată, Poggioli remarca:

> Termenul „artă de avangardă" (poate și conceptul critic) aparține aproape exclusiv limbilor și culturilor neolatine (...). Faptul că el a prins rădăcini mai adînci și s-a adaptat în Franța și Italia mai bine decît oriunde altundeva demonstrează poate că sensibilitatea la ceea ce implică acest termen este mult mai vie în tradițiile culturale care, precum cea italiană, sînt atente la problemele teoretice ale esteticii sau care, precum cea franceză, sînt mai ales înclinate să privească arta și cultura din perspectiva unei tendințe sociale ori a sociabilității (sau „antisociabilității")[35].

Situația s-a schimbat spectaculos de cînd autorul *Teoriei avangardei* a scris aceste rînduri. Pe de o parte, termenul și conceptul de *avangardă* au cucerit și țările anglofone și Germania, care le rezistaseră o vreme; pe de altă parte, deși în anumite contexte își păstrează sensul generic, avangarda tinde să devină o categorie predominant istorică, incluzînd cele mai extreme mișcări, apărute în special în prima jumătate a secolului XX. Chiar ca noțiune istorică, avangarda este folosită într-o uimitoare varietate de opoziții terminologice. În critica americană, de exemplu, ea este în general sinonimă cu *modernismul* și se opune mișcărilor anterioare: *romantismul* (mai ales în formele sale tardive) și *naturalismul*, dar și *postmodernismului*, mai recent și mai apocaliptic. În Italia de astăzi, „istoricizarea" conceptului de avangardă este evidentă în distincția curentă dintre vechea „avanguardia" (desemnată frecvent drept „avangarda istorică" – „avanguardia storica") și „neo-avanguardia" (sau, uneori, „experimentalism" – „sperimentalismo"). Un proces similar a avut loc în Spania, dar acolo noțiunea de „vanguardia" s-a opus de la început celei de „modernismo". Guillermo de Torre afirma încă din 1925 caracterul internațional al avangardismului și îl studia în cartea sa *Literaturile europene ale avangardei*. Este interesant de observat că ediția adăugită a acestei cărți, adusă la zi, precizează chiar în titlul ei intențiile *istoriciste*

ale autorului: *Istoria literaturilor europene ale avangardei* (Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965, 1971). Termenul „vanguardismo" este utilizat din plin de istoricii contemporani ai literaturii spaniole: volumul al patrulea al lucrării aproape clasice a lui Ángel Valbuena Prat *Istoria literaturii spaniole*, poartă titlul semnificativ: *Epoca contemporană sau de la avangardism la existențialism*. În acest caz, *avangardismul* se distinge de *existențialism*, în timp ce, în cartea deja amintită a lui Guillermo de Torre, existențialismul este privit drept una dintre formele de avangardism de după cel de-al doilea război mondial.

Logic vorbind, orice stil literar sau artistic ar trebui să își aibă propria avangardă, căci nimic nu este mai firesc decît a-i considera pe artiștii avangardiști în avans față de vremea lor și pregătind cucerirea unor forme noi de expresie, spre folosul majorității celorlalți artiști. Dar istoria termenului, în sensul lui cultural – pe care aici doar l-am schițat –, demonstrează contrariul. Avangarda nu anunță un stil sau altul; ea este în sine un stil sau, mai bine zis, un antistil. Iată de ce Eugen Ionescu, de exemplu, cu toate că își începe discuția despre avangardă prin sublinierea analogiei militare sugerate de cuvîntul însuși (și de *Petit Larousse*), este silit, pînă la urmă, să abandoneze această linie de gîndire, aparent normală:

> Prefer să definesc avangarda în termenii opoziției și ai rupturii. În timp ce majoritatea scriitorilor, artiștilor și gînditorilor cred că aparțin timpului lor, dramaturgul revoluționar simte că merge împotriva timpului său (...). Avangardistul este ca un dușman înăuntrul unui oraș pe care se pregătește să-l distrugă, împotriva căruia se revoltă; căci, precum orice sistem de guvernămînt, o formă de expresie instituită este, în același timp, o formă de opresiune. Avangardistul este adversarul unui sistem gata constituit[36].

Trebuie din nou precizat aici faptul că avangarda propriu-zisă nu a existat mai înainte de ultimul sfert al secolului al XIX-lea, deși fiecare epocă își are rebelii și contestatarii săi. Cei mai

proeminenţi cercetători ai avangardei înclină să fie de acord că apariţia ei este istoric legată de momentul în care cîţiva artişti socialmente „alienaţi" au simţit nevoia de a dezmembra şi a răsturna complet întregul sistem burghez de valori, cu toate pretenţiile sale filistine la universalitate. Astfel, avangarda, privită drept un vîrf de lance al modernităţii estetice în general, reprezintă o realitate recentă, ca şi cuvîntul care, în sensul său cultural, se presupune că o desemnează. În acest caz, se poate spune că istoria cuvîntului coincide, în linii mari, cu istoria fenomenului pe care îl desemnează. Această situaţie specială a fost observată, printre alţii, de Roland Barthes, care, într-un articol publicat în 1956 (antologat în volumul său de *Eseuri critice*), scria:

> Dicţionarele noastre nu ne spun cu precizie cînd a fost utilizat pentru prima oară în sens cultural termenul *avangardă*. Aparent, noţiunea este foarte recentă, produs al acelui moment al istoriei cînd anumitor scriitori burghezia le-a apărut drept o forţă estetic retrogradă, ce trebuia contestată. Foarte probabil că, pentru artist, avangarda a fost întotdeauna un mijloc de a rezolva o contradicţie istorică specifică: aceea a unei burghezii demascate, ce nu îşi putea proclama universalismul originar decît în forma unui protest violent îndreptat împotriva ei înseşi; mai întîi printr-o violenţă estetică îndreptată împotriva filistinilor, apoi, odată cu sporirea angajării, printr-o violenţă etică, atunci cînd a devenit datoria unui anume *stil de viaţă* de a contesta ordinea burgheză (pentru suprarealişti, de exemplu); dar niciodată printr-o violenţă politică[37].

În acelaşi articol, Barthes este unul dintre primii care vorbesc despre moartea avangardei; aceasta murea pentru că era recunoscută ca semnificativă din punct de vedere artistic de către aceeaşi clasă ale cărei valori le respinsese atît de dramatic. De fapt, moartea avangardei avea să devină una dintre temele recurente ale anilor '60.

Criza conceptului de avangardă în anii 1960

Contradicțiile interne ale conceptului cultural de avangardă, de care Baudelaire era conștient în chip profetic în deceniul șapte al secolului al XIX-lea, au avut de așteptat un secol întreg pentru a deveni obiectul central al unei dezbateri intelectuale mai ample. Acest lucru a coincis, în perioada de după al doilea război mondial, cu succesul de public neașteptat de mare al artei de avangardă și cu transformarea paralelă a termenului însuși într-o lozincă publicitară foarte des folosită (și *greșit* folosită). Avangarda, a cărei popularitate limitată se bazase mult timp în exclusivitate pe scandal, a devenit brusc unul dintre miturile culturale majore ale anilor '50 și '60. Retorica sa ofensivă, jignitoare a ajuns să fie privită drept pur și simplu amuzantă, iar strigătele ei apocaliptice s-au transformat în clișee confortabile și inofensive. În mod ironic, avangarda s-a trezit eșuînd tocmai din cauza unui succes uluitor și involuntar. Această situație i-a făcut pe unii artiști și critici să pună sub semnul întrebării nu numai rolul istoric al avangardei, ci și oportunitatea conceptului însuși.

În studiul deja citat, „Aporiile avangardei", poetul german Hans Magnus Enzensberger sublinia că nimic cu adevărat nou nu putea ieși din premisele și atitudinile de autocontrazicere ale mișcării[38]. Avangarda a murit, susținea Leslie Fiedler în eseul său „Moartea literaturii de avangardă" (1964), pentru că, dintr-o antimodă șocantă, a devenit – cu ajutorul mass-media – o modă larg răspîndită[39]. Și Irving Howe a postulat „dezintegrarea avangardei". În anii '60, avangarda a fost absorbită de cultura care o înconjura: „În războiul dintre cultura modernistă și societatea burgheză", scria Howe, „s-a întîmplat de curînd ceva ce nici un adept al *avangardei* nu anticipase. Ura neîmpăcată a făcut loc îmbrățișărilor lacrimogene, clasa de

mijloc a descoperit că atacurile cele mai crunte la adresa valorilor ei pot fi convertite în distracții plăcute, iar scriitorul sau artistul avangardist trebuie să facă față singurului obstacol pentru care nu s-a pregătit: obstacolul succesului"[40].

Pentru mulți scriitori, ideea unei avangarde într-o epocă de pluralism cultural precum a noastră este reductibilă la acel tip de eroare grosolană rezultată dintr-o *contradictio in terminis*. Pentru a demonstra că, pur și simplu, conceptul devenise irelevant în noul context istoric, a fost adusă în prim-plan etimologia termenului. Etimologic vorbind, două condiții stau la baza existenței și activității semnificative a oricărei avangarde propriu-zise (sociale, politice, culturale): (1) posibilitatea ca reprezentanții ei să fie considerați sau să se autoconsidere ca aflîndu-se în avans față de epoca lor (evident, aceasta presupune în mod obligatoriu o filozofie progresistă a istoriei sau, cel puțin, una orientată teleologic); și (2) ideea că trebuie dusă o luptă dură împotriva unui dușman care simbolizează forțele stagnării, tirania trecutului, vechile forme și moduri de gîndire, impuse de tradiție ca niște lanțuri grele care să ne împiedice să înaintăm.

Dar dacă nu există criterii valide sau convingătoare după care să se poată stabili cînd anume o tendință este în *avans* față de oricare alta? Această problemă o ridică, printre alții, Leonard B. Meyer, în cartea sa *Muzica, artele și ideile* (1967). Dacă el are dreptate atunci cînd vorbește despre arta contemporană ca fiind fundamental „antiteleologică" și cînd o caracterizează în termenii stazei (ilustrate de noțiunea de „stabilitate fluctuantă"), este de asemenea îndreptățit să respingă posibilitatea unei avangarde: „Conceptul unei avangarde implică mișcarea înspre un scop (...). Dacă Renașterea s-a încheiat, avangarda s-a sfîrșit"[41]. Asemenea afirmații tranșante nu îl împiedică totuși pe autor să utilizeze termenul *avangardă* în tot cuprinsul cărții sale, pentru a face distincție între manifestările contemporane antitradiționale extreme și acelea mai moderate. Să fie oare o inconsecvență sau numai o dovadă că, dincolo

de etimologia și de implicațiile sale teoretice, avangarda mai poate fi încă un termen util?

A fost pusă de asemenea sub semnul întrebării existența unui dușman cultural contemporan – cea de-a doua condiție indispensabilă pentru o definiție etimologică a avangardei. Angelo Guglielmi, unul dintre criticii asociați mișcării italiene *Gruppo 63*, susține că adversarul împotriva căruia trebuie să lupte avangarda – și anume, cultura oficială – a dispărut pur și simplu, fiind înlocuit de relativismul intelectual al modernității. Mai mult decît atît, de vreme ce asocierile militare conținute în noțiunea de avangardă culturală au fost întotdeauna potențial dezagreabile, în epoca noastră de permisivitate aproape nelimitată devine insuportabilă accentuarea naturii marțiale a avangardei (cu toate conotațiile ei: disciplină de fier, supunere oarbă, ierarhie organizatorică strictă etc.). A extinde metafora militară inițială și, mai ales, a sublinia că avangarda de astăzi nu mai are de fapt nici un dușman împotriva căruia să lupte înseamnă nu numai a-i nega validitatea, ci și a rîde de ea. Pentru o asemenea abordare a avangardei – esențialmente, o *reductio ad absurdum* – este revelatoare comparația lui Guglielmi între avangarda „veche" sau „istorică" și ceea ce el numește „experimentalism":

> Situația culturii contemporane este similară cu aceea a unui oraș din care inamicul, după ce l-a minat, s-a retras. Ce va face învingătorul aflat la porțile cetății? Va trimite trupe de asalt să cucerească un oraș deja cucerit? Dacă ar proceda așa, s-ar crea haos și s-ar înregistra noi și inutile distrugeri și morți. De aceea, el va trimite unități specializate ale ariergardei, care vor intra în cetatea abandonată nu cu mitraliere, ci cu contoare Geiger[42].

În această comparație – Guglielmi face aluzie la futurismul belicos al lui Marinetti, evident –, vechea avangardă ar fi reprezentată, în contextul atmosferei culturale a zilelor noastre, de trupele de asalt, cu totul nepotrivite. În schimb, experimentalismul apare drept o ariergardă foarte specializată, care ar

folosi, în locul mitralierelor zgomotoase, brutale și absolut nefolositoare, aparatele de testare, mai silențioase și mai sofisticate, caracteristice pentru epoca noastră electronică. Soldatul, cu lăudăroșenia lui eroică, este înlocuit de specialist și întreaga strategie a vechii avangarde devine, odată cu noua situație, scandalos de demodată.

În mijlocul toleranței generale contemporane (care nu este nimic altceva decît o mască a lipsei obiective de criterii de selecție între o multitudine de posibilități conflictuale), *intoleranța* lui Guglielmi însuși față de avangardă poate părea o relicvă stranie a trecutului. Pînă și termenul îl irită; de aici, respingerea tranșantă a etichetei „neo-avangardă" și înlocuirea ei cu „sperimentalismo", neutru din punct de vedere ideologic. Opțiunea lui Guglielmi nu a fost totuși urmată de alți membri din Grupul 63, care au continuat să se considere reprezentanții unei noi avangarde.

Acest din urmă exemplu sugerează poate faptul că, în ciuda crizei cu care s-a confruntat în anii '60, conceptul de avangardă nu a sucombat. El a fost tainic protejat de propriile sale contradicții interioare, ba chiar de nenumăratele sale aporii (forme extreme ale antinomiilor insolubile ale modernității) și, în mod paradoxal, de asocierea sa îndelungată, aproape incestuoasă, atît cu ideea, cît și cu practica așa-zisei crize culturale. Adevărul este că, încă de la apariția ei, avangarda artistică s-a dezvoltat ca o cultură a crizei.

În linii mari, modernitatea însăși poate fi privită drept o „cultură a crizei", așa cum am susținut în prima parte a cărții. Dar nu trebuie să fim surprinși dacă, în contextul larg al modernității, denumirea de *cultură a crizei* este aplicată în mod specific avangardei. Departe de a fi preocupat de noutate ca atare sau de noutate în general, avangardistul încearcă de fapt să descopere sau să inventeze noi forme, aspecte sau posibilități *ale crizei*. Estetic vorbind, atitudinea avangardistă presupune cea mai tăioasă respingere a unor idei tradiționale cum ar fi ordinea, inteligibilitatea și chiar succesul (exclamația lui Artaud

„Nu mai vrem capodopere!" s-ar putea generaliza): arta trebuie să devină o experiență – concepută în mod deliberat – a falimentului și a crizei. Dacă nu există, criza trebuie creată. În această privință, sînt inevitabile anumite paralelisme între noțiunile aparent contradictorii de avangardă și „decadentism". Fiind o cultură a crizei, avangarda se implică în mod conștient în a favoriza declinul „natural" al formelor tradiționale, într-o lume în schimbare cum este lumea noastră, și face tot ce poate pentru a intensifica și dramatiza toate simptomele existente ale decadenței și epuizării. Această chestiune va fi abordată mai detaliat în secțiunea dedicată ideii de decadență. Deocamdată, este suficient să accentuăm faptul că „decadentismul" avangardei este nu numai conștient de sine, ci și fățiș ironic și autoironic – și stăpînit de o euforie a autodistrugerii.

Din acest punct de vedere, „moartea avangardei" (expresie foarte nimerită) nu poate fi plasată în vreun moment anume al secolului XX – înainte sau după ultimul război mondial, de exemplu –, pur și simplu fiindcă în tot acest timp avangarda a tot murit, conștient și de bunăvoie. Dacă admitem că nihilismul Dada exprimă o trăsătură „arhetipală" a avangardei, putem spune că orice mișcare de avangardă autentică (mai veche sau mai nouă) are o tendință interioară profundă de a se autonega în cele din urmă. Atunci cînd, în chip simbolic, nu mai rămîne nimic de distrus, avangarda este silită de propriul ei simț al consecvenței să se sinucidă. Această thanatofilie estetică nu contrazice alte trăsături, asociate de obicei cu spiritul avangardei: plăcerea jocului intelectual, iconoclasmul, cultul neseriozității, mistificarea, farsele de prost gust, umorul intenționat stupid. Pînă la urmă, aceste caracteristici și altele similare se potrivesc perfect cu estetica morții artei pe care avangarda a practicat-o fără întrerupere.

Avangardă, dezumanizare, sfîrşitul ideologiei

Din punct de vedere istoric, apariţia şi dezvoltarea avangardei par a fi strîns legate de criza Omului în lumea modernă desacralizată. Încă din 1925, Ortega y Gasset definea una dintre trăsăturile cele mai izbitoare ale artei „noi" sau „moderne" (el nu a utilizat termenul „avangardă"): dezumanizarea. În opinia lui, aşa se încheia „realismul" secolului al XIX-lea, care era, de fapt, un „umanism". Ortega scrie:

> În secolul al XIX-lea, artiştii au procedat într-o manieră mult mai impură. Ei (...) şi-au construit operele în întregime ca ficţiune a realităţilor umane. În acest scop, toată arta normală a secolului trecut trebuie numită realistă. Beethoven şi Wagner erau realişti, la fel Chateaubriand şi Zola. Privite cu detaşarea noastră de azi, romantismul şi naturalismul evoluează împreună şi îşi dau la iveală rădăcina realistă comună[43].

Putem spune astăzi că impulsul antiumanist al scriitorilor şi artiştilor din primele decenii ale secolului XX reprezenta nu numai o „reacţie" (împotriva romantismului sau naturalismului), ci şi o profeţie ciudat de corectă. Denaturînd şi adeseori eliminînd din operele lor imaginea omului, fragmentîndu-i reprezentarea firească, dislocîndu-i sintaxa, cubiştii şi futuriştii s-au aflat, cu siguranţă, printre primii artişti care au conştientizat faptul că Omul devenise un concept învechit şi că retorica umanismului trebuia înlăturată. Şi totuşi, demitologizarea Omului şi critica radicală a umanismului fuseseră iniţiate mai devreme.

În anii 1880, Nietzsche, una dintre sursele principale ale filozofiei lui Ortega, anunţa că Omul decedase într-un tîrziu şi că locul îi fusese luat de Supraom. Identificarea pe care o făcea Nietzsche între modernitate şi decadenţă, precum şi implicaţiile ei principale vor fi discutate în capitolul despre decadenţă. Este

de ajuns să subliniem aici că, în contextul gîndirii sale, moartea lui Dumnezeu și moartea Omului (ambele metafore referindu-se la prăbușirea completă a umanismului sub influența corozivă a *nihilismului* modernității) erau legate una de cealaltă. Ca și Dumnezeu, Omul fusese, de-a lungul întregii istorii morale a omenirii, o întruchipare a *resentimentului*, o înșelăciune realizată cu succes de către „sclavi", pentru a submina valorile vieții, adică valorile „stăpînilor". Cu toate că pentru Nietzsche modernitatea era o manifestare exacerbată a aceleiași străvechi „voințe de a muri", ea avea cel puțin un avantaj bine definit asupra umanismului tradițional: recunoștea faptul că umanismul nu mai era viabil ca doctrină și că, odată cu moartea lui Dumnezeu, și Omul trebuia să părăsească scena istoriei.

Mai relevantă pentru cercetătorul avangardei este critica stîngistă nu numai a religiei și a umanismului religios, ci și a umanismului în general, privit drept o manifestare *ideologică*. Primele simptome ale crizei conceptului de Om în gîndirea avangardei sociale și politice sînt clar prezente la Marx și este neîndoielnic că, pe un plan mai general, dezindividualizarea (dacă nu pur și simplu dezumanizarea) istoriei a fost, în mare măsură, contribuția radicalismului revoluționar al secolului al XIX-lea. Marxismul, de exemplu, vorbește despre Om de multe ori ca fiind un concept esențialmente burghez, moștenire ideologică a luptelor revoluționare ale burgheziei împotriva feudalismului. În aceste lupte, conceptul de Om fusese utilizat ca armă împotriva conceptului de Dumnezeu, pe care se baza întregul sistem feudal de valori. Dar Omul – chiar și cei mai ortodocși marxiști admit acest lucru – este numai o abstracțiune. Nu este posibil ca istoria să fie făcută de Om: ea este produsul luptei de clasă (care este, după bine-cunoscuta metaforă tehnologică a lui Engels, „motorul" ce pune în mișcare mecanismul istoric). Prin urmare, marxismul pune în mod dramatic sub semnul întrebării capacitatea prometeică a Omului atît de a face, cît și de a transcende istoria (un mit intelectual rezultat din Iluminism, care atinge punctul culminant în

„cultul eroului" din romantism). Umanismul rămîne doar o „ideologie" şi, în măsura în care marxismul s-a autoproclamat o „ştiinţă", el trebuie, în chip logic, să ia o poziţie antiideologică şi, implicit, antiumanistă. Acest punct de vedere era susţinut de unul dintre cei mai influenţi (şi la modă) gînditori marxist-structuralişti din Europa Occidentală, Louis Althusser, iar faptul că el se bucura de o atît de mare preţuire în cercurile avangardei intelectuale pariziene nu constituie o simplă coincidenţă.

Dacă Marx era un „umanist" (după cum susţin aşa-numiţii marxişti umanişti, bazîndu-se pe scrierile de tinereţe ale lui Marx şi, mai cu seamă, pe conceptul de „alienare" definit în *Manuscrisele economice şi filozofice ale anului 1844*) sau un antiumanist teoretic (după cum pretinde Althusser) are prea puţină importanţă aici. Personal, cred că ambele interpretări au o anumită justificare; realmente interesant este însă faptul că interpretarea lui Marx drept antiumanist a trebuit să aştepte pînă în anii '60 pentru a fi abordată mai sistematic. În realitate, abia după ce criza modernă a umanismului atinsese o oarecare profunzime a fost proclamat Marx drept antiumanist. Respingînd interpretarea „umanistă" a lui Marx (cu toate implicaţiile ei sinistre „mic-burgheze"), Althusser scria, în eseul intitulat „Marxism şi umanism" (1963):

> De aceea, pentru a înţelege ce era radical nou în contribuţia lui Marx, trebuie să avem în vedere nu numai noutatea conceptelor materialismului istoric, ci şi profunzimea revoluţiei teoretice pe care ele o presupun şi o inaugurează. Cu această condiţie, putem defini statutul umanismului şi respinge pretenţiile sale *teoretice*, recunoscîndu-i, în acelaşi timp, funcţia practică de ideologie. Referitor strict la teorie, putem şi trebuie totuşi să vorbim despre *antiumanismul teoretic* al lui Marx, văzînd în acest *antiumanism teoretic* premisa absolută (negativă) a cunoaşterii (pozitive) a lumii umane înseşi şi a transformărilor ei practice. Este imposibil *a cunoaşte* ceva despre om dacă nu este îndeplinită premisa absolută ca mitul filozofic (teoretic) al omului să se transforme în cenuşă[44].

Pentru o înțelegere corectă a acestor afirmații, trebuie precizat că marxismul, în viziunea lui Althusser, este numai din punct de vedere teoretic (filozofic) antiumanist (și antiideologic)[45]. Practic, ca doctrină politică revoluționară, el poate promova – și chiar așa și face – propria lui ideologie, și încă în mod conștient. Această ideologie trebuie să se opună celei burgheze și în scopuri tactice poate folosi orice arme pe care le consideră potrivite (inclusiv umanismul, dar, desigur, un fel „nou" de umanism, purificat de toate elementele sale burgheze și mic-burgheze).

Depășind analiza subtilă, dar în cele din urmă dogmatică a lui Althusser, observăm că ambiguitatea fundamentală între știință și ideologie este aceea care face din marxism o doctrină atît de uimitor de elastică (și, prin reacție împotriva acestei elasticități, o doctrină care se rigidizează atît de ușor în ortodoxiile cele mai arbitrare). Ambiguitatea menționată poate explica, printre altele, atracția către marxism a avangardei rebele din punct de vedere estetic, de la Dada și suprarealism pînă la diferitele mișcări neoavangardiste din zilele noastre. Poate explica, totodată, poziția aparte ocupată de marxism în contextul crizei contemporane a ideologiei. Evident, observațiile următoare se limitează la atitudinea față de marxism a reprezentanților noii avangarde literare și artistice. Din acest punct de vedere, exemplul lui Guglielmi se dovedește, iarăși, simptomatic.

Nici o ideologie – susține Guglielmi în *Avangardă și experimentalism* – nu ne mai poate oferi o analiză rațională convingătoare a întregii realități; nici o ideologie nu mai este capabilă astăzi nici să explice coerent *întreaga* lume, nici să ne explice că ar putea face acest lucru[46]. Ceea ce mai pot face încă ideologiile existente este numai să ne instruiască în ce fel să ne comportăm ca oameni „avînd responsabilități civice și sociale"[47]. În Occident, continuă Guglielmi, nici măcar influența profundă a marxismului nu trece de limitele vieții și acțiunii sociale, recomandările sale fiind absolut neimportante pentru problemele filozofice și estetice cu care se confruntă artistul. Astfel –

scrie el – „ne dăm voturile partidelor de stînga, dar respingem nu numai realismul socialist, ci și orice fel de literatură al cărei caracter este determinat de conținut în sensul tradițional, adică orice fel de literatură care presupune existența unei teme obiective și deci un complex de valori prestabilite și neschimbătoare”[48]. Cu toate aceste limitări, atracția marxismului rămîne puternică, în principal datorită faptului că este, după cum consideră Guglielmi, singurul sistem de gîndire „în care incoerența este socotită virtute”[49]. O asemenea concepție asupra incoerenței marxismului (care se poate reduce ușor la ambiguitatea „dialectică” dintre ideologie și antiideologie) ne oferă poate o cheie pentru a înțelege de ce atît de mulți scriitori și artiști neoavangardiști au legătură, direct sau indirect, cu activitățile diverselor grupuri ale Noii Stîngi, care pretind că se trag din Marx (văzut de unul sau altul dintre interpreții săi: Lenin, Troțki, Mao, Che Guevara etc.). Acest lucru mai poate explica și de ce în majoritatea operelor neoavangardei (indiferent de declarațiile autorilor lor) abia dacă există vreo urmă de loialitate politică.

Și totuși, ar fi o eroare să credem că numai marxismul este relevant într-o discuție asupra avangardei culturale de astăzi. Interesant este faptul că și artiștii care par a fi aderat din punct de vedere politic la marxism, într-una sau alta dintre variantele sale, practică adeseori, în mod conștient sau inconștient, o estetică de tip anarhist. „Renașterea anarhistă” în arte, despre care vorbea André Reszler într-un articol despre „Bakunin, Marx și moștenirea estetică a socialismului”[50], nu numai că se aplică acelora care exprimă un anumit crez tipic anarhist, dar îi cuprinde și pe mulți dintre cei ce se consideră marxiști. În măsura în care anarhismul ca atitudine presupune o adevărată mistică a crizei (cu cît mai profundă criza, cu atît mai apropiată Revoluția), cred că acest curent confirmă validitatea ecuației mai generale între avangarda culturală și cultura crizei.

Revenind la criza Omului, ea a atins în ultimul timp stadiul în care noțiunea apocaliptică de Moarte a Omului a devenit

un clișeu filozofic utilizat pe scară largă. În această privință, exemplul perfect îl constituie Michel Foucault, care a fost numit, pe bună dreptate, „filozoful morții Omului". Merită să observăm că Foucault se apropie de acțiunile noii avangarde franceze (dacă nu este chiar direct implicat în ele), cu care împărtășește cel puțin interesul său puternic pentru teoria limbajului și în general pentru semiotică. În lucrarea sa cea mai importantă, *Cuvintele și lucrurile* (1967), în care face uz de metoda antiistorică și antipozitivistă numită „arheologia cunoașterii", el încearcă să stabilească data exactă cînd Omul s-a constituit într-o „conștiință de sine epistemologică" și, în mod similar, data decesului Omului. Foucault susține că istoria reală a Omului a fost foarte scurtă. Una dintre concluziile sale, amplu comentată, este aceea că, pentru lumea occidentală, „omul este o invenție recentă" (datînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea); iar această invenție pare a se fi învechit deja[51].

Pentru un alt filozof francez, care aparține și el avangardei intelectuale la modă, omul este pur și simplu „o mașină cu dorințe" („une machine désirante"). Este vorba de Gilles Deleuze și, mai precis, de cartea sa *Anti-Œdip*[52], scrisă în colaborare cu Félix Guattari. Analogia mecanică menționată mai sus (omul ca mașină) nu este deloc întîmplătoare. Cartea se vrea o critică radicală a viziunii psihanalitice ortodoxe asupra inconștientului, viziune subordonată de Freud la ceea ce el numea „concepția expresivă" a psihicului uman. Dar inconștientul nu este – susțin autorii lui *Anti-Œdip* – o repunere în scenă a unei tragedii grecești în care se confruntă între ele personaje miticumane. Interpretarea „expresivă" a lui Freud, cu toate asocierile ei teatrale, trebuie eliminată și înlocuită cu o „teorie productivă" non-antropomorfică: inconștientul lucrează ca o uzină, el este o fabrică de dorințe. Freud este drastic revizuit prin intermediul lui Marx, a cărui teorie a producției conține, teoretic, toate conceptele-cheie necesare unei descrieri funcționale a inconștientului. Oricum, poziția celor doi autori este nu atît marxistă, cît anarhistă. Este interesant de notat că felul în care utilizează

ei din plin imagistica şi noţiunile tehnologice – absolut fidel acelei mistici a tehnologiei promovate de anumite ramuri ale anarhismului modern – tinde să confirme observaţia generală a lui Renato Poggioli despre raporturile dintre avangardă şi „tehnologism": „Gînditorul sau artistul avangardist", scrie el în *Teoria avangardei*, „este (...) deosebit de sensibil la mitul ştiinţific"[53]. Trebuie accentuat totuşi că pentru avangardă nu atît ştiinţa ca atare este importantă, cît mitul ei. Scientismul cultivat de avangardă de dragul potenţialului său metaforic antiartistic şi antiumanist este adaptat – şi filozofic, şi estetic – strategiei dezumanizării; mai mult decît atît, el respinge fără echivoc orice premisă organică sau biologică moştenită de la filozofia şi teoria literară romantică (lumea văzută ca o fiinţă vie, geniul echivalent unei forţe naturale vitale, creaţiunea privită drept un proces de creştere organică etc.).

Una dintre consecinţele crizei ideologiei în general şi a crizei umanismului în special o constituie un relativism axiologic aproape generalizat. Chiar şi în critica literară, judecăţile de valoare sînt considerate din ce în ce mai irelevante. Metoda structuralistă se declară pe faţă împotriva oricărei preocupări pentru valoare. Dar nu numai structuraliştii adoptă această poziţie. Cîţiva critici stîngişti (îndemnaţi de un fel de instinct anarhist) descoperă raţiuni morale pentru a respinge ceea ce le apare drept interesul elitelor de a menţine o concepţie ierarhică asupra literaturii şi valorii estetice. Această direcţie egalitaristă, antiierarhică îşi găseşte o bună ilustrare în critica lui Leslie Fiedler, unul dintre profeţii postmodernismului, care apără ideea mai degrabă hazlie a unei critici literare de tip pop. Dovedind un zel de proaspăt convertit, abordarea sa rămîne foarte simptomatică, în special atunci cînd scrie că este din ce în ce mai interesat de „acel tip de cărţi despre care nimeni nu s-a felicitat vreodată că a fost în stare să le citească" (westernuri, bestselleruri ieftine, romane pornografice şi alte cărţi reprezentative pentru literatura contemporană de consum). La un moment dat, Fiedler operează o distincţie precisă între „exilul

elitist" al autorului cu audiență scăzută și fenomenul „bestseller", ca formă de comunicare cu un public mai larg pe linie pop (se pare că el s-a gîndit prea puțin la faptul că bestsellerurile sînt nu atît selectate de cititori, cît impuse lor prin manipularea comercială a gustului în industria publicațiilor). Curios este faptul că, în noua sa pasiune pentru pop (adeseori imposibil de separat de kitsch-ul comercial pur), Fiedler se consideră un radical, ba chiar un anarhist: „Sînt pe deplin conștient", citim în recenta sa profesiune de credință, „că există un fel de politică implicită în poziția critică pe care o adopt în aceste eseuri, o ipostază populistă, chiar anarhistă, care izvorăște din nemulțumirea față de orice distincție tipologică bazată pe analogia cu societatea împărțită în clase"[54].

Criza ideologiei se reflectă și într-un alt fenomen extrem de semnificativ, caracteristic unei mari părți a artei de avangardă, și mai veche, și mai nouă: orientarea ei „antiteleologică", pentru a utiliza expresia lui L.B. Meyer. „Muzica avangardei", scrie Meyer în *Muzica, artele și ideile*, „nu ne apropie de nici un punct culminant, nu stabilește nici un țel către care să ne îndreptăm. Nu stîrnește nici o speranță, afară poate de aceea că se va opri (...). O asemenea artă lipsită de direcție, non-cinetică, fie că este concepută cu multă atenție, fie că este o creație întîmplătoare, o voi numi artă *antiteleologică*"[55]. Această idee va fi dezvoltată pe larg într-un alt capitol.

Avangardă și postmodernism

Sentimentul unei rupturi dramatice în tradiția modernă explică utilizarea, în critica americană actuală, a unei distincții terminologice care amintește distincția europeană între avangardă și neoavangardă, dar ale cărei implicații și consecințe sînt deopotrivă mai vaste și mai confuze. Este vorba de distincția

modernism/postmodernism. Toată această problemă devine și mai neobișnuită atunci cînd ne dăm seama că, în ceea ce privește critica literară, „postmodernismul" reprezintă nu numai o denumire sistematizantă, cu conotații ușor negative (cum era în anii '30, cînd Federico de Onís vorbea, în context hispanic, despre „postmodernismo" ca despre un fel de „modernismo" epuizat și ușor conservator)[56], ci și un concept foarte controversat, cu dușmani și adepți, care implică, în aparență, un întreg (și distinct) program filozofic, politic și estetic la susținătorii săi. Pentru ceea ce se numește în mod curent postmodernism au fost propuși și alți termeni – să ne amintim de distincția nu foarte fericită a lui Frank Kermode între „paleomodernism" și „neomodernism"[57] –, dar postmodernismul, asociat cu noțiunea mai generală de epocă „postmodernă", pare a fi ieșit cu ușurință învingător.

Prefixul *post-* este un instrument terminologic obișnuit în limbajul istoriei și adeseori un mijloc neutru și convenabil de a indica poziția în timp a anumitor evenimente prin raportarea acestora la un moment crucial anterior. Faptul că un anumit fenomen este caracterizat prin posterioritatea față de un altul nu sugerează nicidecum că ar fi și inferior. Ceea ce presupune totuși prefixul *post-* este o absență a criteriilor *pozitive* de periodizare, absență caracteristică, în general, perioadelor de tranziție. În plus, în măsura în care sînt eșafodaje ierarhice, perioadele istorice nu se pot elibera complet de tendințele spre evaluare, și lucrul acesta este cu atît mai adevărat pentru istoria culturală. De aceea, din punctul de vedere al modernității literare, ne putem simți îndreptățiți uneori să prețuim orientările premergătoare și, dimpotrivă, să disprețuim perioadele despre care nu se poate spune decît că urmează unor schimbări culturale cruciale. De exemplu, epitetul „preromantic" nu numai că scoate în evidență cîțiva poeți de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, ci, făcînd din ei înaintași ai marii revoluții romantice, le și plasează eforturile într-o perspectivă istorică favorabilă; dimpotrivă, epitetul „postromantic" poate fi utilizat numai pentru a

desemna epigonii romantismului sau, mai puțin depreciativ, pe acei scriitori care au încercat să se elibereze de influența romantică, fără a fi în stare însă să scape total de ea și să dobîndească o identitate literară realmente nouă.

Epitetul „postmodern" este, după cît se pare, creația istoricului-profet Arnold J. Toynbee, la începutul anilor '50. Toynbee considera civilizația occidentală intrată într-o fază de tranziție încă din ultimul sfert al secolului al XIX-lea. Această tranziție – către ce anume, el nu a putut spune – i s-a părut mai degrabă o „mutație" și o abatere dramatică de la tradițiile epocii moderne a istoriei occidentale. În ultimele volume (VIII-XIII, publicate după 1954) ale cărții sale *Studiul istoriei*, el numește această epocă de neliniște socială, războaie mondiale și revoluții „epoca postmodernă". Periodizarea lui Toynbee distinge, în civilizația occidentală modernă, perioadele „modernă timpurie" (corespunzătoare Renașterii timpurii), „modernă" (Renașterea propriu-zisă și consecințele ei), „modernă tîrzie" (perioadă care începe la răscrucea secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, trece prin ceea ce Paul Hazard a numit *Criza conștiinței europene*[58] și se extinde, prin Iluminism, pînă tîrziu în secolul al XIX-lea) și, în fine, „postmodernă (care a început în deceniile al șaptelea și al optulea ale secolului al XIX-lea")[59].

În linii mari, faza postmodernă a civilizației occidentale – veche deja de un secol, după cum se vede – ar putea fi caracterizată drept o epocă de *anarhie*. În *Studiul istoriei*, autorul utilizează chiar acest termen vorbind despre prăbușirea viziunii raționaliste asupra lumii lăsate moștenire Occidentului de filozofii greci. Credința în rațiune, consolidată de-a lungul epocii moderne a civilizației occidentale ca o consecință a redescoperirii Antichității în Renaștere, a început să fie puternic contestată în timpul perioadei moderne tîrzii și din ce în ce mai intens după anii 1850. În cadrul mai larg al istoriei intelectuale, de exemplu, această contestare derivă, printre altele, din dezvoltarea rapidă a unei serii de științe noi – psihologia, antropologia, economia politică, sociologia – pe care Toynbee le

consideră tipic „postmoderne". „În domeniul psihologiei", scrie el, „inteligența științifică occidentală postmodernă a verificat pe calea observației ceea ce a intuit Pascal, și anume că «inima își are propriile-i rațiuni, de care rațiunea nu are habar». În secolul XX al erei creștine, o știință occidentală postcreștină, psihologia a început să exploreze abisul subconștient al psihicului uman, descoperind că este guvernat de «legi ale Naturii» care aparțin poeziei și mitologiei, iar nu logicii"[60]. Asemenea descoperiri explică, după Toynbee, „relativismul total al epocilor *intelectual-anarhice* [s.a.] modernă tîrzie și postmodernă"[61].

În termeni sociali, civilizația occidentală modernă îi apare lui Toynbee drept o epocă aparținînd clasei mijlocii (sau burgheziei): „Cuvîntului «modern» din expresia «civilizația occidentală modernă» i se poate da, fără teama de a greși, o conotație mai precisă și mai concretă interpretîndu-l drept «clasă mijlocie». Comunitățile occidentale au devenit «moderne» în înțelesul modern consacrat al cuvîntului, de îndată ce au reușit să producă o burghezie în același timp suficient de numeroasă și de competentă pentru a deveni elementul predominant în societate. Considerăm «modern» *par excellence* noul capitol al istoriei occidentale, care s-a deschis la confluența secolelor al XV-lea și al XVI-lea, deoarece, în următoarele patru sute și ceva de ani, pînă la debutul «erei postmoderne», între secolele al XIX-lea și XX, clasa mijlocie a ținut frîiele societății în cea mai mare și mai semnificativă parte a lumii occidentale luate ca întreg"[62]. Perioada postmodernă este „marcată de ascensiunea clasei muncitoare industriale urbane"[63] și, în general, de constituirea unei „societăți de masă", cu sistemele corespondente de „educație de masă" și „cultură de masă". Capitolul recent al civilizației occidentale reprezintă în mod sigur o „epocă de criză", în care sînt prezente toate simptomele dezintegrării și ale colapsului, chiar dacă persistă anumite speranțe că prăbușirea în cele din urmă a civilizației occidentale ar putea fi evitată.

Toynbee a fost caracterizat drept un profet mai curînd decît un istoric și această caracterizare corespunde perfect concepției

sale despre „perioada postmodernă". Cu toate că acest termen destul de frapant apare frecvent în ultimele volume din *Studiul istoriei*, el nu formează niciodată obiectul unei definiții sau al unei analize sistematice. „Postmodernul" se prezintă ca o noțiune sumbră, cvasi-apocaliptică, sugerînd forțe obscure, demonice, care, dacă s-ar dezlănțui complet, ar putea dărîma structurile înseși ale civilizației moderne occidentale. Termenul *postmodern* sugerează, în limbajul profetic al lui Toynbee, iraționalitate, anarhie și o nedeterminare amenințătoare, iar din diferitele contexte în care apare un lucru reiese cu limpezime, și anume conotațiile-i fundamental negative – deși nu neapărat depreciative. Cu toată critica făcută lui Spengler, Toynbee a fost adeseori comparat cu filozoful german al *Declinului Occidentului*, iar o asemenea comparație pare justificată, printre altele, și de cîteva paralelisme evidente între conceptul lui Toynbee de „perioadă postmodernă" și „declinul" („Untergang") de care vorbea Spengler, aplicat culturii occidentale contemporane. Ceea ce nu înseamnă totuși că termenul *postmodern*, chiar și în accepția lui Toynbee, trebuie considerat doar un sinonim pentru „decadență".

Formula pesimistă utilizată de Toynbee a avut succes nu atît la istorici, cît la literați și la criticii literari. În anii 1950, termenii *modern* și *modernism* căpătaseră deja un sens istorico-tipologic distinct în limbajul criticii, în așa măsură încît a devenit posibilă, după cum am arătat mai înainte, opoziția dintre „modern" și „contemporan". Epitetul „postmodern" și apoi substantivul „postmodernism" păreau a exprima, cu imprecizia de rigoare, noua conștiință a crizei de după cel de-al doilea război mondial. Sentimentul că literatura modernistă (Eliot, Pound, Yeats, Kafka, Mann etc.) nu mai era relevantă într-o situație socială și intelectuală care se schimbase în mod dramatic se insinua cu tot mai multă insistență printre generațiile tinere. Utilizat la început mai degrabă ezitant și nu fără o anumită doză de pesimism în ceea ce privește soarta culturii într-o societate de consum, în care vechile standarde

intelectuale păreau amenințate, „postmodernismul" avea să devină, în scurt timp, un cuvînt aproape onorific. Interesant este că „postmodernismul" a fost adoptat drept strigăt de luptă al unui nou optimism, populist și apocaliptic, sentimental și iresponsabil, care este poate cel mai bine sintetizat în noțiunea de „contracultură". Prefixul *post-*, aparent inofensiv, a fost el însuși deneutralizat din punct de vedere semantic și utilizat în sens retoric pentru a exprima un sentiment de euforie. În chip magic, prefixul părea a anula vechi restricții și prejudecăți, dînd frîu liber imaginației către experiențe noi, nedefinite, dar extrem de incitante. Cînd am recitit, de curînd, eseul lui Leslie Fiedler „Noii mutanți" (1965), am hotărît să subliniez toate cuvintele care încep cu prefixul *post-*. Rezultatul poate da o idee mai clară nu numai despre tînăra generație din anii '60 ca „minoritate mitologică", dar și despre utilizarea cvasi-magică a lui *post-*. Lumea „noilor mutanți" este caracterizată drept „post-modernistă", „post-freudiană", „post-umanistă", „post-protestantă", „post-masculină", „post-eroică", „post-albă", „post-evreiască", „post-sexuală", „post-puritană"[64]. Citite în contextele lor, toate aceste cuvinte au conotații intens aprobative.

Printre primii critici care au utilizat epitetul „postmodern" se numără Irving Howe, în eseul „Societatea de masă și ficțiunea postmodernă", publicat în *Partisan Review*[65]. În viziunea lui Howe, trecerea de la modernism la postmodernism se datorează apariției unei „societăți de masă", în care diferențele de clasă devin mai vagi decît oricînd în trecut; în care „nucleele tradiționale de autoritate, cum este familia, tind să-și piardă forța de a-i uni pe oameni; în care pasivitatea devine atitudinea socială generală, iar omul se transformă într-un consumator, el însuși produs de masă ca și produsele, divertismentele și valorile pe care le absoarbe"[66]. Romancierii postmoderni s-au confruntat cu o dificultate nouă din punct de vedere istoric, și anume aceea de „a da formă unei lumi din ce în ce mai amorfe și unei experiențe din ce în ce mai fluide"[67]. În acest eseu, atitudinea lui Howe față de postmodernism nu este lipsită de

simpatie. Mai recent, într-un altul, „Intelectualii newyorkezi", abordarea lui s-a schimbat în mod dramatic:

> Ne confruntăm, prin urmare, cu o fază nouă în cultura noastră, care, prin motivație și sursă, reprezintă dorința de a ne dezbăra de moștenirea sîngerîndă a modernismului (...). Noua sensibilitate este nemulțumită de idei. Este nemulțumită de structurile literare de complexitate și coerență, pînă mai ieri cuvinte de ordine ale criticii noastre. Ea vrea în schimb opere literare – deși literatură poate că nu este cuvîntul potrivit – care vor fi absolute ca soarele, indiscutabile ca orgasmul și delicioase ca o acadea (...). Ea nu gustă încrîncenările etice ale acelor scriitori de stînga, deja învinși, care nu au mai putut accepta narcoza certitudinii. Este scîrbită de acele exacerbări ironice ale lui Mann, scîrbită de acele viziuni ale prinderii în cursă către care ne-a condus Kafka, scîrbită de acele amestecături de oroare și grație cotidiană, pe care ni le-a lăsat Joyce. Ea insuflă dispreț față de raționalitate, nerăbdare față de inteligență (...). Este plictisită de trecut: căci trecutul este un trădător[68].

Cel mai mult lui Irving Howe pare a-i displăcea gustul postmodernismului pentru aclamații. Modernismul era o „cultură minoritară", care se autodefinea prin opoziție față de una „dominantă". Dar „noua sensibilitate este un succes încă de la început. Publicul din clasa mijlocie, avid de extazuri și umiliri, o întîmpină bucuros; la fel și mass-media (...); și, firește, apar intelectuali cu teorii comode"[69].

Împrumutînd epitetul „postmodern" de la Arnold Toynbee, Harry Levin face și el distincția între modern și postmodern. Într-o notă introductivă la eseul „Ce a fost modernismul?" (1960), el scrie:

> În măsura în care mai sîntem încă moderni, aș zice că sîntem Copiii Umanismului și ai Iluminismului. Într-un anume sens, a fost triumful intelectului acela de a identifica și a izola forțele iraționalului. În alt sens, acest triumf a revigorat curentul subteran antiintelectual pe care, atunci cînd ajunge la suprafață, prefer să-l numesc postmodern[70].

Să observăm că, pentru Harry Levin (ca și pentru Irving Howe), noțiunile de „modern" și „postmodern" sînt departe de a fi pur și simplu niște denumiri istorice sau culturale neutre, utilizate în clasificări; ele implică judecăți de valoare (ca și prejudecăți, de altfel). În contextul în care îl utilizează Levin, „postmodern" exprimă o dezaprobare limpede și puternică; acest sens ar ieși la iveală cu și mai multă limpezime și putere, dacă ar fi analizat pe fundalul întregii concepții critice a lui Levin. În „Privire retrospectivă personală", un fel de introducere la volumul său din 1972 *Grounds for Comparison* (*Motive de comparație*), Levin se autosituează (nu fără o subtilă ironie față de sine însuși) printre „bătrînii liberal-umaniști plicticoși", ale căror poziții sînt amenințate de valul contemporan al apocaliptismului antiintelectual: „Dacă ne confruntăm acum cu un apocalips", scrie Levin, „atunci poate ne-ar trebui critici cu sensibilități apocaliptice, precum George Steiner, mai degrabă decît bătrîni liberal-umaniști plicticoși, precum profesorul Trilling sau eu însumi"[71].

Moartea modernismului a fost o veste îmbucurătoare pentru alți critici care folosesc termenii *postmodern* și *postmodernism* într-un sens accentuat pozitiv. Modernismul fusese snob, arogant și esoteric și nu era nevoie să îi fie jelită moartea. Singura problemă era aceea că modernismul dispăruse cu o discreție aristocratică și nu oricine își dădea seama că el realmente murise. De aici, nevoia de a-i proclama decesul. În 1970, Fiedler scria:

> Sîntem martori – am fost martori timp de douăzeci de ani și, de fapt, am devenit conștienți de acest lucru încă din 1955 – la zbaterile de moarte ale modernismului și la durerile facerii postmodernismului. Tipul de literatură care își arogase numele de modernă (pretinzînd că reprezenta culmea cea mai înaltă în materie de sensibilitate și de formă și că, dincolo de ea, noutatea nu mai era posibilă) și al cărei moment de triumf a durat de la perioada imediat anterioară primului război mondial pînă la cea imediat ulterioară celui de-al doilea, *a murit*, adică aparține istoriei, și nu actualității[72].

Noua epocă, în perfect contrast cu spiritul conștient de sine al „analizei, raționalității și dialecticii antiromantice", întruchipat de literatura modernistă, este „apocaliptică, antirațională, în mod ostentativ romantică și sentimentală; o epocă dedicată misologiei voioase și iresponsabilității profetice; în orice caz, o epocă neîncrezătoare în ironia protectoare și în prea multa conștiință de sine"[73].

Compararea postmodernilor cu modernii a devenit cea mai recentă ipostază a Certei, vechi de secole, dintre antici și moderni. Un exemplu interesant ni-l oferă Ihab Hassan, care abordează această temă în „POSTmodernISMul. Bibliografie paracritică", articol apărut pentru prima oară în 1971 în *New Literary History*[74] și republicat mai tîrziu în volumul *Paracritice* (1975). Aici, Hassan face o comparație detaliată între modernism și postmodernism, comparație care – chiar dacă nu abordează în mod specific problema valorii – tinde să demonstreze că postmodernismul, fiind în toate privințele diferit de modernism, nu este în nici un caz un fenomen cultural mai puțin semnificativ. Această comparație merită discutată mai pe larg.

Noțiunea de modernism la Hassan – fără a fi cu mult diferită de aceea a multor critici englezi și americani contemporani – include avangarda „istorică" în sens european (adică futurismul, dadaismul, constructivismul, suprarealismul etc.), dar este și mult mai cuprinzătoare, incluzînd virtual orice mișcare și aproape orice personalitate de oarecare importanță în cultura occidentală din prima jumătate a secolului XX. Această abordare extrem de largă subliniază faptul că, practic, majoritatea criticilor americani ai literaturii secolului XX nu fac nici o distincție între modernism și avangardă. Implicit, și uneori chiar explicit, cei doi termeni sînt luați drept sinonimi. Din multitudinea de exemple recente posibile, iată unul extras dintr-o recenzie la *Teoria avangardei* a lui Poggioli, apărută în revista *Boundary 2*. Autorul, Robert Langbaum, scrie: „În titlu, în loc de «avangardă», a se citi «modernism». Răposatul profesor Poggioli de la Harvard înțelege prin «avangardă» ceea ce

majoritatea dintre noi înțelege prin «modernism» și, de fapt, el a scris poate cea mai bună carte despre modernism"[75]. Această echivalență este surprinzătoare și chiar derutantă pentru un critic familiarizat cu utilizarea europeană a termenului *avangardă*. În Franța, Italia, Spania și alte țări europene, cu toate pretențiile ei diverse și adeseori contradictorii, avangarda tinde să fie privită drept cea mai extremă formă a negativismului artistic – arta însăși fiind cea dintîi victimă. Cît despre modernism, indiferent de înțelesul specific dat termenului în diferite limbi și la diferiți autori, el nu exprimă niciodată acel sens de negație universală și isterică atît de caracteristic avangardei. Antitradiționalismul modernismului este adeseori în mod subtil tradițional. De aceea este atît de greu, dintr-un unghi european, ca autori precum Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann, T.S. Eliot sau Ezra Pound să fie priviți drept reprezentanți ai avangardei. Acești scriitori au într-adevăr prea puțin – sau chiar nimic – în comun cu mișcările tipic avangardiste cum sînt futurismul, dadaismul, suprarealismul. De aceea, dacă vrem să utilizăm în mod consecvent conceptul de modernism (aplicîndu-l unor autori precum cei menționați mai sus), trebuie făcută o distincție între modernism și avangardă (veche și nouă). Este adevărat că modernitatea, definită drept „tradiție împotriva ei înseși", a făcut posibilă avangarda, dar este la fel de adevărat și că radicalismul negativ al acesteia din urmă și antiestetismul ei sistematic nu au oferit nici o șansă reconstruirii artistice a lumii, pe care au încercat-o marii moderniști.

Pentru a înțelege mai bine relația ciudată dintre modernism și avangardă (o relație și de dependență, și de excludere), putem concepe avangarda, printre altele, ca pe o *parodie a modernității* înseși, deliberată și conștientă de sine. Statutul parodiei este cu mult mai ambiguu decît s-ar putea bănui. La prima vedere, o parodie este menită să biciuiască, de obicei prin exagerare, anumite defecte ascunse sau incompatibilități interne ale originalului din care se inspiră. La un nivel mai profund însă, parodistul poate admira în taină opera pe care

o ridiculizează. Chiar se așteaptă, din partea celui ce se vrea parodist, să dea dovadă de o anumită prețuire pentru un autor. Cine ar încerca să parodieze ceva ce i se pare cu totul nesemnificativ și nevrednic? Cu atît mai mult, o parodie reușită trebuie să conțină, alături de critica originalului, o anumită asemănare, o anumită fidelitate atît față de litera, cît și față de spiritul originalului. În mod ideal, parodia trebuie să dea senzația de parodie și, în același timp, să ofere posibilitatea de a fi luată aproape drept originalul însuși. Privită drept parodie a modernității, avangarda ilustrează toate aceste ambiguități și, deși este vulgară și grosolană (așa cum sînt majoritatea parodiilor), ea se apropie uneori atît de mult de modelul său, încît riscă să fie confundată cu acesta.

Revenind la poziția lui Hassan, interesul ei constă în faptul că sintetizează un mod de abordare caracteristic unei direcții recente de evoluție în critica anglo-americană (direcția care ilustrează reacția împotriva Noii Critici și, în linii și mai generale, împotriva formalismului). În cazul lui Hassan, postmodernismul este mult mai mult decît o nouă denumire critică; el comunică un spirit de angajare opus exigenței formaliștilor cu privire la detașare și obiectivitate și un sentiment de eliberare de tradiție (inclusiv de tradiția modernistă autocritică); de aici, descoperirea „paracriticii" și o anumită calitate ludică recognoscibilă în întregul eseu. Comparația lui Hassan între modernism și postmodernism, deși nu este sistematică, începe prin împărțirea celor două perioade culturale într-o serie de secțiuni acceptate de cei mai proeminenți cercetători ai modernității în literatură și artă, de la Ortega la Poggioli: urbanism, tehnologism, „dezumanizare", primitivism, antinomism, experimentalism. Hassan indică atît specificul modernist, cît și pe cel postmodernist al fiecărui termen.

Urbanismul, de exemplu, se caracterizează în postmodernism prin următoarele trăsături, enumerate într-un stil deliberat telegrafic:

Oraşul şi Satul Global (McLuhan) şi Nava Cosmică Pămînt (Fuller). Oraşul este un Cosmos. – Între timp, lumea se sparge în nenumărate blocuri, naţiuni, triburi, clanuri, partide, limbi, secte. Anarhie şi fragmentare peste tot (...). – Natura recuperată parţial prin activism ecologic, revoluţia verde, reînnoirea urbană etc. Între timp, Dionysos a pătruns în oraş: revoltă în închisori, crimă urbană, pornografie etc.

Legat de *tehnologism*, autorul subliniază „tehnologia imposibil de stăpînit, de la ingineria genetică şi controlul gîndirii pînă la cucerirea spaţiului", remarcînd ulterior că arta „urmează tendinţa de efemerizare" şi confruntîndu-l pe cititor cu dilema: „Computerul ca înlocuitor sau ca distrugător al conştiinţei?"

În cazul *dezumanizării*, pentru a da un ultim exemplu de felul în care îşi construieşte Hassan comparaţia, este dezvoltată ideea centrală a lui Ortega, într-un context istoric nou: în timp ce vechea dezumanizare se producea mai cu seamă în rîndul elitelor, postmodernismul se caracterizează printr-un profund „antielitism, antiautoritarism. Împrăştierea eului. Participare. Arta devine bun comun, opţional, gratuit sau anarhic. Ironia devine radicală, joc autodizolvant. Pînză neagră ori pagină neagră. Tăcere. De asemenea, comedie a absurdului, umor negru, parodie dementă".

Hassan trage concluzia că modernismul „şi-a creat propriile-i forme de Autoritate", în timp ce postmodernismul „înclină către anarhie, într-o complicitate şi mai făţişă cu lucrurile care se dezmembrează".

Am citat pe larg din acest articol nu numai pentru a sublinia cîteva idei sau sugestii interesante, ci şi pentru a arăta pericolul pe care îl implică utilizarea unor concepte mult prea generale. Dacă luăm termenul *avangardă* în accepţiunea sa europeană, putem demonstra că Hassan numeşte „postmodernism" ceva ce este, în cea mai mare măsură, o extindere şi o diversificare a avangardei anterioare celui de-al doilea război mondial. Istoric vorbind, multora dintre observaţiile lui Hassan despre postmodernism le putem cu uşurinţă descoperi originea

în dadaism și, nu de puține ori, în suprarealism. Astfel, antielitismul, antiautoritarismul, gratuitatea, anarhia și, în cele din urmă, nihilismul sînt clar implicate în doctrina dadaistă a „antiartei pentru antiartă" (formula lui Tristan Tzara). Cît privește obiectul găsit și cutia de supă semnată, acestea sînt, evident, o continuare – oarecum epigonică și, presupun, în mod deliberat epigonică – a vestitelor „obiecte de artă gata făcute" ale lui Marcel Duchamp și Man Ray. Ideea de hazard este și ea o descoperire a mișcării Dada și a fost teoretizată și aplicată nu numai de dadaiști, ci și de suprarealiști în doctrinele lor despre „scrisul automat" și „obiectul suprarealist".

Paralela înșelătoare a lui Hassan se construiește, nu o dată, pe tendințele contrastante neodadaiste sau neosuprarealiste din cultura recentă și recomandările în mod explicit elitiste sau puriste ale unor mari moderniști (T.S. Eliot, de exemplu); sau pe contrastul dintre radicalismul de stînga, atît de răspîndit în postmodernism, și atitudinile „cripto-fasciste" ale lui Yeats, Lawrence, Pound sau Eliot (luate, fiecare dintre ele, drept ilustrative pentru aspectul respectiv al modernismului). Dar ce se întîmplă cu alți scriitori, ale căror nume sînt la fel de frecvent citate drept exemple de modernism: Kafka, Proust, Gide, Thomas Mann, Hermann Broch, Malraux și atîția alții? Generalizarea lui Hassan este pripită. De asemenea, el pare a uita că ideea sa de modernism include avangarda europeană și că avangarda a fost, în general, antielitistă și – cu cîteva excepții notabile printre futuriștii italieni – puternic atrasă de diferitele forme de stîngism (comunism, troțkism, anarhism etc.).

Desigur, noțiunea de elită era implicată în conceptul de avangardă, dar această elită, așa cum am constatat deja, se angajase în distrugerea tuturor elitelor, inclusiv a ei înseși. Ideea a fost luată foarte în serios de către toți reprezentanții autentici ai avangardei. Aceasta presupunea, printre altele, respingerea fermă a principiului ierarhiei din toate aspectele vieții și în primul rînd, evident, din arta însăși. În această privință,

afirmaţia suprarealiştilor că ei nu aveau talent – şi opinia lor că talentul era, într-adevăr, cea mai gravă insultă care le putea fi aruncată în faţă de către adversari sau chiar de către susţinători bine intenţionaţi, dar naivi – este tipică pentru spiritul întregii avangarde. Argumentul conform căruia cultura postmodernă este antielitistă *pentru că* este populară – în cazul specific al scriitorilor, pentru că nu le mai este ruşine de fenomenul „bestseller" – pare totalmente sofistic. A fi popular în vremea noastră înseamnă a crea pentru piaţă, a răspunde la cererile ei – inclusiv la cererea de a fi „subversiv". Popularitatea este echivalentă cu acceptarea, dacă nu a „sistemului", atunci a celei mai directe manifestări a acestuia: piaţa. Rezultatul supunerii faţă de forţele pieţei nu este nici elitist, nici antielitist (ambele noţiuni au fost stoarse la maximum, pînă la golirea lor de sens). În ceea ce îi priveşte pe artiştii realmente mari, care reprezintă spiritul postmodernismului – un Beckett sau chiar un Pynchon, de exemplu –, ei nu sînt cîtuşi de puţin mai „populari" sau mai accesibili publicului larg decît erau cei mai sofisticaţi dintre modernişti sau avangardişti.

Intelectualism, anarhism şi stază

Prin comparaţie cu vechea avangardă, cea nouă, postmodernistă, pare implicată mai sistematic, printr-una dintre direcţiile ei principale, în gîndirea teoretică. Acest tip de neo-avangardă profund intelectualizată este extrem de activă în Europa continentală. Foştii membri ai Grupului 63 (Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Nani Balestrini etc.), romancierii francezi ai „noului roman" („nouveau roman": Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget etc.), grupul parizian „Tel Quel" (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet etc.), ai cărui membri, obsedaţi

de ideea de Revoluție, combină nestingheriți pe Marchizul de Sade cu Marx, pe Mallarmé cu Lenin, pe Lautréamont cu Mao, grupul din Stuttgart al poeților concreți conduși de omul de știință Max Bense – sînt printre cei mai cunoscuți și mai importanți reprezentanți ai acestei noi avangarde.

În Anglia și în Statele Unite, o tendință mai spontană și oarecum mai anarhistă a început să se afirme odată cu mișcarea *beat* din anii '50 (Jack Kerouac, Allen Ginsberg etc.), cu grupul de poezie pop din Liverpool (Adrian Henry, Roger McGough, Brian Patten), cu „Teatrul viu" („Living Theatre"), acum dispărut (Julian Beck, Judith Malina), și cu John Cage în domeniul muzicii. Dar, așa cum limpede arată cazul lui John Cage, tehnicile disruptive – aleatorii sau nu – caracteristice anarhismului estetic nu se manifestă decît în corelație cu un înalt grad de complexitate și conștientizare a problemelor teoretice. Încercarea „de a descoperi mijloace prin care să lași sunetele să fie ele însele și nu vehicule pentru teorii făcute de om, nu expresii ale sentimentelor umane" – cum spune Cage în cartea sa *Tăcere*[76] – poate însemna ceva numai pentru cunoscător sau pentru snob, nu și pentru omul de pe stradă, care este probabil un consumator sincer de kitsch și căruia nu-i pasă de sunetele pure, golite de semnificația lor umană. Aceeași concluzie se aplică și în cazul speculațiilor despre „nemijlocirea senzuală" a imaginii promovate la rangul de normă estetică în cartea *Împotriva interpretării* de Susan Sontag[77]. Nu întîmplător asemenea teorii s-au dovedit a fi perfect paralele cu cele despre literalitate („littéralité"), susținute în Franța de reprezentanții „noii critici" (unii dintre ei legați de grupul „Tel Quel"). Astfel, poezia modernă – după Gérard Genette – tinde să suprime orice distanță dintre literă și sens și să anuleze vechea transcendență a sensului relativ la text. Astăzi, „literalitatea limbajului", scrie Genette, „apare drept ființa însăși a poeziei și nimic nu ar fi mai insuportabil pentru cine împărtășește o astfel de viziune decît ideea unei posibile traduceri, a unui anumit spațiu care să separe litera de înțeles"[78].

Pînă la urmă, în ciuda aparentei prăpastii, există o asemănare esențială între ceea ce am numit neoavangarda intelectualistă și curentul anarhist. Principiul unificator al celor două aspecte principale ale artei neoavangardiste este înclinația lor comună *antiteleologică*. După cum pe bună dreptate subliniază Leonard Meyer, arta contemporană constă dintr-un „set de scopuri radical diferite, acestea fiind obținute fie prin calcul atent, precum în muzica lui Stockhausen, în picturile lui Tobey sau Rothko și în scrierile lui Beckett și Alain Robbe-Grillet, fie prin operațiuni întîmplătoare, precum în muzica lui Cage, în picturile lui Mathieu sau în teatrul hazardului din *Fecioara care se mărită* a lui MacLow. Iar importanța dată acestei noi estetici reprezintă o concepție despre om și despre univers aproape total opusă reprezentării care a dominat gîndirea occidentală de la începuturile ei”[79].

Una dintre caracteristicile epocii noastre, care iese la lumină în situația publică a noii avangarde, este aceea că am început să ne obișnuim cu schimbarea. Chiar și experimentele artistice cele mai extreme par a stîrni prea puțin interes sau entuziasm. Imprevizibilul a devenit previzibil. În general, viteza de schimbare din ce în ce mai mare tinde să diminueze relevanța oricărei schimbări anume. Noul nu mai este nou. Dacă modernitatea a orchestrat apariția unei „estetici a surprizei”, momentul de față pare a guverna totalul ei faliment. Astăzi, cele mai diverse produse artistice, acoperind toată gama, de la esoteric-sofisticat la kitsch-ul pur, își așteaptă unele lîngă altele, în „supermarketul cultural” (noțiune ironic omologă celei de „muzeu imaginar” a lui Malraux), consumatorii respectivi. Estetici care se exclud una pe alta coexistă într-un fel de șah etern, nici una nemaifiind în stare să preia cu adevărat conducerea. Cei mai mulți analiști ai artei contemporane sînt de acord că lumea noastră este o lume pluralistă, în care orice este îngăduit din principiu. Vechea avangardă, distructivă, s-a amăgit uneori crezînd că existau realmente drumuri noi de deschis, realități noi de descoperit, teritorii noi de explorat. Astăzi însă, cînd „avangarda istorică”

a avut atîta succes încît a devenit „condiția cronică" a artei, atît retorica distrugerii, cît și aceea a noutății și-au pierdut orice urmă de atracție eroică. Am putea spune că noua avangardă, postmodernistă, reflectă la propriul ei nivel structura tot mai „modulară" a lumii noastre mentale, în care criza ideologiilor (manifestată printr-o ciudată și canceroasă proliferare de microideologii, în timp ce marile ideologii ale modernității își pierd coerența) face din ce în ce mai dificilă stabilirea unor ierarhii convingătoare de valori.

Referitor la arte, această situație a fost descrisă în mod nuanțat de Leonard Meyer, în cartea sa *Muzica, artele și ideile* (în capitolul intitulat „Istorie, stază și schimbare"). Istoria, afirmă autorul, este un „eșafodaj ierarhic", iar periodizarea – „mai mult decît o modalitate convenabilă de segmentare a trecutului" – este o consecință necesară a structurii în trepte a istoriei, care ar fi de neînțeles „dacă nu s-ar articula, în mod ierarhizat, în domnii, epoci, perioade stilistice, mișcări și așa mai departe...".

Dar o atare analiză ar fi inadecvată în ceea ce privește epoca noastră. Artele se caracterizează astăzi, crede Meyer, printr-o „stabilitate fluctuantă". Schimbare există pretutindeni, dar, din punct de vedere cultural, trăim într-o lume statică. Contradicția este numai aparentă, pentru că stază „nu înseamnă absența noutății și a schimbării – un calm total –, ci, mai degrabă, absența schimbării secvențiale ordonate. Precum moleculele care se agită la întîmplare într-o mișcare browniană, o cultură în plină activitate și schimbare poate fi totuși statică"[80].

Această stază mi se pare a fi una dintre consecințele acelor ireductibile contradicții pe care le presupune concepția despre timp a modernității. Astfel de contradicții au fost cu bună știință exagerate de avangardă, care s-a străduit să aducă orice formă de artă la nivelul celei mai profunde crize. În acest proces, atît modernitatea, cît și avangarda au desfășurat o extraordinară imaginație a crizei; și împreună au reușit să creeze o

sensibilitate complexă, adesea ironică și autoironică a crizei, care pare a fi suprema lor realizare, dar și pedeapsă.

Drept rezultat, vechiul și noul, construcția și distrugerea, frumosul și urîtul au devenit prin relativizare categorii aproape golite de sens. Arta și antiarta (această din urmă noțiune luată nu numai în sensul polemic dadaist, ci și legat de imensa varietate de produse a kitsch-ului) s-au contopit. Iar staza este numai aspectul cel mai vizibil al unei crize care pare a fi devenit criteriul major al oricărei activități artistice semnificative.

Ideea de decadență

Dacă stăm să ne gîndim, cel din urmă secol nu va fi nici cel mai rafinat și nici cel mai complicat, ci cel mai grăbit, secolul în care civilizația – cu Ființa ei dizolvată în mișcare –, într-un suprem impuls către ce este mai rău, se va dezmembra în vîrtejul pe care tot ea l-a stîrnit. Acum, cînd nimic nu o mai poate împiedica să se scufunde, să renunțăm la a-i mai impune virtuțile noastre, să încercăm chiar să discernem, în excesele în care ea își găsește deliciul, ceva înălțător, ceva ce ne invită să ne moderăm furia și să ne reconsiderăm disprețul. Procedînd astfel, aceste spectre, acest automate, aceste momîi devin mai puțin detestabile, dacă reflectăm la motivele inconștiente, la rațiunile mai profunde ale freneziei lor: nu simt ele oare că timpul ce li s-a pus la dispoziție se subțiază pe zi ce trece și că deznodămîntul începe să prindă contur? Și oare nu pentru a alunga acest sentiment se lasă ele în voia vitezei? (...) La atîta grabă, la atîta nerăbdare, mașinile noastre sînt consecința și nu cauza. Nu ele îl conduc pe omul civilizat către ce îi este sortit; mai degrabă, el le-a inventat pe ele pentru că era deja pe drum într-acolo; el a căutat mijloace, a căutat ajutoare pentru a ajunge acolo mai repede și mai eficient. Nemulțumindu-se doar să alerge, a preferat *să galopeze* înspre pieire. În acest sens – și numai în acest sens – putem spune că mașinile i-au permis să „economisească timp".

E.M. Cioran
Căderea în timp (1964)

Variante ale decadenței

Dacă substantivul latin *decadentia*, din care derivă în limbile europene moderne cuvinte înrudite (*decadence* în engleză, *décadence* în franceză, *decadenza* în italiană, *Dekadenz* în germană etc.), nu a fost utilizat înainte de Evul Mediu, ideea în sine de decadență este cu siguranță mult mai veche, probabil tot atît de veche ca și omul însuși. Mitul decadenței era cunoscut, într-o formă sau alta, la aproape toate popoarele antice. Caracterul distructiv al timpului și fatalitatea declinului se numără printre cele mai de seamă motive ale tuturor marilor tradiții mitico-religioase, de la noțiunea indiană de Vîrstă a lui Kali, pînă la viziunile terifiante despre corupție și păcat transmise de profeții evrei; de la credința deziluzionată a grecilor și romanilor în noțiunea unei Epoci de Fier, pînă la sentimentul creștinilor că locuiau într-o lume perfidă care se apropia de domnia răului absolut (împărăția Anticristului), anunțată în *Apocalipsă*.

„Oamenii primelor timpuri", credea Platon, „erau mai buni decît noi și mai aproape de zei" (*Philebos*, 16c)[1]. Acesta este doar un exemplu cu privire la felul în care prezentul – chiar într-o epocă privită ulterior drept glorioasă și exemplară – se autoconsidera inferior unor vremuri mai timpurii și mai binecuvîntate. Grecia antică trăia din plin „sub autoritatea trecutului"[2], și în acest sens nu se deosebea în mod semnificativ de nici una dintre civilizațiile care au înflorit înainte ca ideile combinate de modernitate și progres să pună stăpînire pe gîndirea occidentală. Știm cu toții cît de răspîndit era în Grecia, apoi la Roma, mitul Epocii de Aur (opusă Epocii de Fier), dar nu știm aproape

nimic despre manifestările ideii de decadență în metafizica clasică, dincolo de domeniul evident al speculației poetico-istorice. În acest context, ar fi tentant poate să-l considerăm pe Platon însuși drept primul mare filozof occidental care a construit o întreagă și complexă ontologie a ideii de decadență. Pentru că teoria lui Platon asupra Ideilor presupune în mod clar un concept metafizic de decadență (sau degenerare), atunci cînd descrie relația dintre modelele reale, arhetipale, perfecte, neschimbătoare ale tuturor lucrurilor și simplele lor „umbre" din lumea sensibilă a obiectelor perceptibile, unde totul este supus acțiunii corupătoare a timpului și a schimbării. Revenind la preocuparea noastră pentru *decadența istorică*, viziunea lui Platon asupra istoriei și societății rezumă credința larg răspîndită printre greci, și anume că timpul nu este nimic altceva decît un neîntrerupt declin. Istoricul francez al religiilor Henri-Charles Puech scrie:

> Prin Platon (...) grecii au speculat pe tema modelelor sau schemelor ideale de state sau de forme sociale, de unde au dedus o succesiune necesară, temporală, aplicabilă oricărui eveniment. Legile ce rezultau de aici erau „legi ale decadenței mai curînd decît ale dezvoltării" [Émile Bréhier]; ele prezentau schimbarea drept o cădere de la un stadiu primitiv ideal, conceput în termenii mitului; statele politice nu se îmbunătățesc, ci devin corupte; iar istoria guvernărilor este o istorie a decadenței. Percepem aici miezul concepției grecilor față de timp: acesta le crea sentimentul „degenerescenței" – despre noțiunea de progres continuu nici nu se auzise[3].

Dar, pentru a înțelege formarea ideii *moderne* de decadență și felul în care a fost ea aplicată unor aspecte importante ale modernității culturale (ilustrat, din punct de vedere terminologic, de apariția, către mijlocul secolului al XIX-lea, a adjectivului și substantivului *decadent* și, cîteva decenii mai tîrziu, a noțiunii de *decadentism*), trebuie să analizăm, în primul rînd, așa cum am făcut în expunerea orizontală despre dezvoltarea

conceptului de modernitate, viziunea tradiției iudeo-creștine despre timp și istorie. Originalitatea filozofiei iudaice, iar mai tîrziu creștine, a istoriei rezidă în caracterul ei *eshatologic*, în credința ei – ceea ce face lineară și ireversibilă succesiunea temporală – într-un sfîrșit al istoriei, într-o zi *de apoi* (în grecește, *eschatos* înseamnă „ultimul"), după care (în viziunea creștină) cei aleși se vor bucura de fericirea eternă pentru care a fost creat Omul, în timp ce păcătoșii vor îndura pentru totdeauna chinurile Iadului. Apropierea Zilei Judecății este vestită de semnul neîndoielnic al decăderii profunde – al nespusei corupții – și, conform profeției apocaliptice, de puterea satanică a lui Anticrist.

Decadența devine astfel preludiul angoasant al sfîrșitului lumii. Cu cît decadența este mai profundă, cu atît este mai aproape Judecata de Apoi. Începînd din Evul Mediu timpuriu însă, nenumărate secte și mișcări din interiorul creștinismului au afirmat convingeri milenariste, conform cărora sfîrșitul va fi precedat de o mie de ani de pace și belșug. Milenarismul sau chilianismul (de la cuvîntul desemnînd „o mie" în latină, respectiv în greacă), respins încă de pe vremea Sfîntului Augustin și condamnat ulterior de o serie de concilii, a reușit să supraviețuiască și a reapărut cu forțe proaspete în perioada agitată a Reformei. Vitalitatea unui milenarism modern, secularizat este evidentă în diferite doctrine revoluționare și utopice, printre care și marxismul, cu viziunea lui eshatologică despre comunism ca sfîrșit al alienării umane. (Nu întîmplător ideea de decadență – *putrefacția* avansată a capitalismului modern și a culturii sale muribunde, care va fi urmată de societatea postrevoluționară, fără clase – este atît de importantă în marxism.)

S-a spus că timpul creștin se organizează *orizontal*, în timp ce la greci timpul ar putea fi caracterizat drept esențialmente *vertical*. Această analogie, chiar dacă nu ar trebui luată literal, este realmente foarte sugestivă. Opoziția dintre timpul grecilor și timpul creștin a fost analizată, printre alții, de Henri-Charles Puech, care a scos în evidență cîteva dintre implicațiile metaforei

orizontal/vertical aplicată celor două viziuni contrastante asupra timpului și schimbării:

> Interpretarea verticală a aparențelor schimbătoare ale lumii prin intermediul realităților fixe și atemporale, arhetipale ale lumii superioare, inteligibile cedează locul – în creștinismul antic – unei interpretări orizontale a segmentelor temporale, unul prin intermediul altuia: trecutul anunță și pregătește viitorul; sau (...) evenimentele mai vechi sînt „tipuri", „prefigurări" ale celor ulterioare, iar acestea, la rîndul lor, sînt împlinirea evenimentelor care le preced și care sînt legate de ele precum este legată umbra de realitatea deplină, autentică. De aceea, putem spune că aici imaginea anticipează modelul, în timp ce, în gîndirea greacă, modelul transcendent este pentru eternitate anterior imaginii. În creștinism, exemplaritatea grecească este diametral inversată[4].

Dacă relația orizontal-temporală dintre „prefigurare" sau „umbră" și „realitatea deplină" se aplică exclusiv creștinismului antic, perspectiva larg orizontală a timpului și accentul pe *istoricitate* ce decurge din ea (adică accentul pe o succesiune ireversibilă de evenimente unice, chiar dacă acestea pot fi privite drept împlinirea unei profeții) caracterizează întregul creștinism. Nou în viziunea creștină asupra decadenței (în contrast cu atitudinea mai degrabă pasivă a anticilor, fie că erau adepții resemnării și ai indiferenței stoice, fie că practicau filozofia hedonistă a lui *carpe diem*) este sentimentul acut și mistuitor al urgenței. Decadența este resimțită, cu o intensitate necunoscută pînă atunci, drept o criză unică; și, cum timpul se scurtează, devine de o importanță vitală ca fiecare să facă, fără să mai aștepte cîtuși de puțin, ceea ce trebuie făcut pentru mîntuirea proprie și a aproapelui. În perspectiva sfîrșitului lumii, care vine cu pași repezi, orice moment poate fi decisiv. Conștiința decadenței produce neliniște și o nevoie de autoexaminare, de angajamente chinuitoare și renunțări cruciale. Pentru creștini, chiar și atunci cînd nu se manifestă pe față, viziunea apocaliptică are drept urmare o conștiință a timpului din ce în ce mai dramatică. Acesta poate să fi fost un factor psihologic

semnificativ în pregătirea descoperirii renascentiste a timpului secular și în prețuirea atît de înaltă a temporalității.

Merită remarcat aici faptul că Renașterea nu a proclamat valoarea timpului dintr-o perspectivă senin-optimistă asupra evoluției istorice fără sfîrșit. Mulți dintre cei mai remarcabili exponenți ai Renașterii erau pesimiști, iar conștiința crizei era larg răspîndită. Rezumînd o întreagă direcție de cercetare, un specialist în istoria intelectuală a sentimentului modern al decadenței scrie despre „mitul" optimismului renascentist:

> Dar înlocuirea treptată a supranaturalului creștin cu o concepție naturalistă și seculară nu a condus în mod necesar la o viziune mai optimistă asupra istoriei (...). Astfel, Leonardo da Vinci, una dintre mințile cele mai naturaliste ale Renașterii, era obsedat de viziunea asupra unui sfîrșit catastrofic al lumii, eveniment la care el nu se mai gîndea ca la o judecată divină, ci ca la un dezastru în care toți oamenii, indiferent de meritele lor, aveau să sufere aceleași chinuri (...). Amplul răspuns la denunțurile virulente ale lui Savonarola împotriva societății Renașterii indică la rîndul lui faptul că mulți italieni de la sfîrșitul secolului al XV-lea considerau propria lor epocă drept o perioadă de criză și de corupție. Cu alte cuvinte, optimismul exuberant al Renașterii nu este decît un mit[5].

Cazul lui Leonardo are, într-adevăr, darul de a face lumină; foarte semnificativ este faptul că viziunile sale se axau pe ideea tipic creștină despre un dezastru apocaliptic, iar acesta, golit de semnificația sa religioasă, devenea din ce în ce mai amenințător de opresiv și chinuitor.

Ideile de modernitate și progres, pe de o parte, și ideea de decadență, pe de altă parte, se exclud reciproc numai la nivelul cel mai superficial de înțelegere. De îndată ce luăm în considerare modul în care acestea au fost utilizate de fapt, în diferitele etape ale istoriei lor, devenim conștienți de complexitatea dialectică a relațiilor dintre ele. Celebra comparație a lui Bernard din Chartres este un exemplu potrivit. În analogia dintre piticii care stau pe umerii uriașilor și sînt astfel capabili să vadă mai departe, progresul și decadența sînt atît de strîns legate între

ele, încît, dacă ar fi să generalizăm, am ajunge la concluzia paradoxală că progresul *este* decadență și, reciproc, decadența *este* progres. Metafora lui Bernard are meritul de a demonstra în mod convingător cum un asemenea paradox uimitor, inacceptabil din punct de vedere logic, dacă este receptat ca imagine (sau proiecție a imaginației), pare o intuiție perfect coerentă.

Ca și progresul, decadența este un concept relativ și această relativitate devine și mai înșelătoare atunci cînd, așa cum subliniază V. Jankélévitch într-un remarcabil eseu filozofic despre decadență, „nu există fapte istorice care pot fi caracterizate ca fiind decadente «în sine». Decadența nu este *in statu*, ci *in motu*"[6]. Așadar, decadența nu este o structură, ci o direcție sau o tendință în mișcare, în timp.

Observăm de asemenea că asocierile obișnuite dintre decadență și noțiuni precum declinul, asfințitul, toamna, bătrînețea, epuizarea și, în stadii mai avansate, decăderea organică și putrefacția – alături de antonimele lor imediate: răsăritul, zorii, primăvara, tinerețea, germinația etc. – fac inevitabilă reflecția asupra decadenței în termenii ciclurilor naturale și ai metaforelor biologice. Aceste afinități organice ale ideii de decadență explică de ce progresul nu reprezintă contrariul său absolut. Este adevărat că, mai demult, progresul era conceput în analogie cu creșterea și îndeosebi cu dezvoltarea intelectuală a individului uman (să ne reamintim comparația Sfîntului Augustin între dezvoltarea treptată a omenirii și creșterea unui singur om). Dar, după secole întregi de strînsă asociere cu cercetarea științifică și cu avansul tehnologic, conceptul de progres a atins un nivel de abstractizare în care vechile conotații, organice și mai ales antropomorfice, nu mai puteau supraviețui. Progresul a început să fie privit drept un concept mai apropiat de mecanică decît de biologie.

De aici și pînă la opinia, frecventă în secolul XX, după care progresul este un dușman al vieții nu mai rămîne decît un pas. Critica mitului progresului a fost inițiată în interiorul mișcării romantice, dar a căpătat avînt în reacția antiștiințifică și

antiraționalistă care a marcat confluența dintre secolele al XIX-lea și XX. Drept consecință – lucru devenit deja un truism –, un înalt grad de dezvoltare tehnologică este perfect compatibil cu sentimentul acut al decadenței. Realitatea progresului nu este negată, dar din ce în ce mai mulți oameni privesc *rezultatele* progresului cu un sentiment chinuitor de pierdere și de alienare. Încă o dată, progresul *este* decadență și decadența *este* progres. Adevăratul antonim al decadenței – în ceea ce privește conotațiile biologice ale termenului – este poate noțiunea de regenerare. Dar unde sînt barbarii care vor regenera lumea noastră epuizată?

Fără a dispărea cu totul, credința însuflețitoare în progres a făcut loc, aproximativ în ultimii o sută de ani, miturilor mult mai ambigue (fiindcă mai autocritice) ale modernității, avangardei și decadenței. Observațiile mele se rezumă, bineînțeles, la modul în care funcționează aceste mituri în sfera imaginației literare și artistice a epocii noastre. De aceea, mă interesează în mod special aici trecerea de la sensul vechi și general al decadenței la noțiunea nouă și mai precisă de *decadență culturală*, așa cum a evoluat ea în secolul al XIX-lea, culminînd cu apariția categoriei estetico-istorice de „decadentism". Altfel spus, ne interesează procesul prin care decadența devine în mod conștient modernă, proces care, după cum vom vedea, provoacă o reinterpretare și o reevaluare a conceptului de decadență.

De la „decadență" la „stilul decadenței"

Deși majoritatea istoricilor literari sînt de acord cu faptul că ideea estetică modernă de decadență își are originea în romantism – afirmație în esență corectă –, romanticii înșiși nu se identificau în mod conștient cu nici un fel de program decadent bine articulat, nici măcar cu unul vag. Luările lor de

poziție ocazionale despre anumite aspecte ale decadenței, pe care le-ar fi putut observa în viața societății contemporane lor, sînt în mare măsură nerelevante pentru subiectul cărții de față, utilizarea conceptului în atari condiții neavînd nici originalitate, nici valoare anticipativă. Ironia face ca termenul *decadență* să fi fost utilizat în sens *cultural* și mai precis *estetic* – deși își păstra conotațiile peiorative tradiționale – de către adversarii romantismului. Acest lucru s-a întîmplat în Franța, unde, la începutul secolului al XIX-lea, neoclasicismul era mai puternic decît oriunde altundeva în Europa Occidentală.

Primul care a introdus noțiunea teoretică de „stil al decadenței", definit printr-un număr de caracteristici recognoscibile și recurente, a fost criticul francez antiromantic și conservator Désiré Nisard. Fără a se referi în mod direct la romantici, care se revoltau împotriva regulilor stricte ale poeticii neoclasice, Nisard a scris *Studii critice și de moravuri asupra poeților latini ai decadenței* (publicate în 1834 la Bruxelles), avînd în minte ceea ce el considera drept excese și abuzuri romantice. Deși în aparență cartea sa este dedicată poeziei din perioada tîrzie a Imperiului Roman, ținta reală a criticilor sale este, fără îndoială, romantismul. Interesant este că argumentele lui Nisard – mai ales părerea sa că un „stil decadent" al artei pune un asemenea accent pe detaliu, încît distruge relația normală dintre părțile operei și întreg, opera dezintegrîndu-se într-o mulțime de fragmente excesiv de lucrate – au fost foarte influente, chiar dacă numele autorului lor s-a scufundat în uitare. Este într-adevăr fascinant (pentru cei interesați de viața stranie a ideilor) atunci cînd descoperi cît de îndatorată este criticii lui Nisard, făcută cu o jumătate de secol mai devreme, celebra analiză a lui Paul Bourget referitoare la „stilul decadenței" („style de décadence"), analiză împrumutată imediat, după cum se știe, de către Nietzsche[7].

Decăderea și apoi prăbușirea Imperiului Roman erau de multă vreme subiect de meditație pentru istorici, dar abia în

secolul al XVIII-lea au beneficiat de o tratare cu adevărat modernă (adică neteologică). Cel mai bun exemplu pentru această abordare nouă, imanentă (în sensul că face abstracție de intervenția în istorie a oricărui factor transcendent) îl constituie *Considerațiile asupra cauzelor grandorii și ale decadenței romanilor* (1734) ale lui Montesquieu. Dar, în acest eseu care pune bazele vastei sinteze din *Spiritul legilor* (1748) și în anumite privințe o anticipează, Montesquieu nu ia în considerare literatura Romei decadente, ci își limitează analiza la cauzele sociopolitice, morale și militare care au condus la prăbușirea celui mai puternic imperiu din Antichitate.

În *Caiete* însă, unde meditează asupra temelor Certei dintre antici și moderni, Montesquieu s-a apropiat de formularea unei legi generale a decadenței, văzută în interrelația sa aparent paradoxală cu prosperitatea. Această lege s-ar aplica și decadenței culturale și Montesquieu sugerează că însăși bogăția și diversitatea realizărilor literare ale modernilor ar fi putut trece drept un semn că decadența se profilează la orizont: „În istoria imperiilor, nimic nu este mai aproape de decadență ca marea prosperitate; la fel, în republica noastră literară, există temerea ca nu cumva prosperitatea să conducă la decadență"[8].

În *Eseu asupra moravurilor și spiritului națiunilor* (1756), Voltaire utilizează și el termenul *decadență* în legătură cu declinul Imperiului Roman, stabilindu-i cauzele (apariția creștinismului și tulburările sociale ulterioare, care au slăbit Imperiul în fața amenințării barbare crescînde), dar, ca și predecesorul său, nu dă nici o atenție formelor specific literare ale decadenței romane și vorbește despre decadență în sens literar numai atunci cînd se plînge de coruperea gustului propriei sale epoci, față de realizările glorioase ale „Secolului lui Ludovic al XIV-lea".

Și totuși, în secolul al XVIII-lea a apărut ideea că o perioadă istorică (fie una de creștere și progres, fie una de decadență) trebuie percepută ca o „totalitate" și că fenomenele sociopolitice și manifestările artistice sînt *în mod organic* interrelaționate.

Pe această concepție mai largă asupra istoriei se axează analiza Doamnei de Staël din *Literatura privită în raporturile ei cu instituțiile sociale* (1800). Această lucrare, considerată uneori drept un document al romantismului timpuriu, nu este de fapt decît o sinteză a ideologiei estetice a Iluminismului. Într-un stil cu totul optimist, tipic secolului al XVIII-lea, Doamna de Staël își împărtășește credința în progresul nelimitat, profund convinsă de superioritatea absolută a modernilor față de antici. Dintr-o asemenea perspectivă, decadența observată în anumite perioade din trecut pare un fenomen accidental, explicabil prin devieri sporadice de la idealul și practica libertății. Doamna de Staël scrie:

> S-a spus că decadența artelor, literelor și imperiilor este inevitabilă după o anumită perioadă de strălucire. Această idee este greșită. Artele au o graniță dincolo de care – cred eu – nu pot trece; dar se pot menține la nivelul pe care l-au atins; și în orice cunoaștere aptă de dezvoltare, natura morală tinde să se perfecționeze[9].

Doamna de Staël menționează, desigur, decadența romană – a cărei principală cauză o atribuie tiraniei – și recunoaște că aceasta a provocat coruperea standardelor de gust anterioare. Dar chiar și într-o asemenea perioadă de decadență, susține ea, principiul progresului acționa în mod subtil, iar scriitorii romani din perioada imperială, deși inferiori din punct de vedere artistic, „erau, ca gînditori, superiori celor din epoca lui Augustus"[10]. Cît despre propria ei epocă, Doamna de Staël se simte asigurată de faptul că, odată cu influența benefică și ireversibilă a „Secolului luminilor", nu mai exista nici o amenințare din partea decadenței. Pentru ea, decadența era exclusiv o chestiune a trecutului:

> Decăderea imperiilor nu ține mai mult de ordinea naturală decît aceea a literelor și a luminilor (...). Civilizația europeană, consolidarea creștinismului, descoperirile științifice (...) au distrus vechile cauze care duceau la barbarism. De aceea, decăderea națiunilor și, în consecință, a literelor, este mai puțin de temut în ziua de azi[11].

Ca mulți dintre predecesorii ei din secolul al XVIII-lea, Doamna de Staël nu a stăruit mai mult asupra acestei chestiuni, pentru că excludea, pur și simplu, posibilitatea oricărei decadențe viitoare.

Nisard, primul critic care a acordat o atenție mai susținută decadenței literare ca „stil", era infinit mai puțin optimist decît Doamna de Staël. Am observat deja că preocuparea lui pentru decadența literaturii latine fusese stimulată de dezbaterile contemporane, văzute de pe poziția sa de apărător activ al valorilor neoclasice, într-o epocă favorabilă romantismului. După cum sublinia în prefața primei ediții a *Studiilor*, Nisard era interesat de *trăsăturile recurente* ale decadențelor literare:

> Eu ofer o teorie dezvoltată asupra caracteristicilor comune ale poeticilor decadente (...). Încerc să explic necesitățile succesive, imperceptibile care au condus spiritul uman către această stare de epuizare neobișnuită, în care cele mai bogate imaginații nu pot face nimic pentru poezia adevărată și rămîn doar cu puterea de a distruge în mod scandalos limbile[12].

Nu trebuie să ne surprindă faptul că Nisard își aplică teoria asupra decadenței – la numai doi ani de la publicarea cărții sale despre poezia latină a Epocii de Argint – la Victor Hugo, cel mai de frunte poet romantic francez. Mai înainte, în 1829, Nisard fusese un susținător al lui Hugo, dar în anii următori atitudinea sa a suferit o schimbare atît de radicală, încît în 1836 el devenise probabil cel mai consecvent, dacă nu cel mai acerb critic al marelui poet. În articolul „Dl Victor Hugo în 1836", autorul *Studiilor* descoperea în *Cînturile amurgului* ale lui Hugo toate semnele majore ale decadenței: utilizarea abundentă a descrierii, proeminența detaliului și, în general, accentul pe puterea imaginativă, în detrimentul rațiunii. Criticile lui Nisard la adresa lui Victor Hugo reprezintă, din punct de vedere teoretic, un atac împotriva imaginației și noutății (caracterul profund *antimodern* al acestui atac poate fi mai

bine perceput dacă îl comparăm cu elogiul pătimaș făcut de Baudelaire imaginației – „regina facultăților"). Nisard scrie:

> Cînd spunem că [Victor Hugo] este un inovator, nu îl elogiem. În Franța, o țară a literaturii practice și raționale, un scriitor care are doar imaginație, fie și de soiul cel mai rar, nu poate fi un mare scriitor (...). La el, imaginația înlocuiește orice altceva; imaginația singură concepe și execută: este o regină care domnește necontrolată. Rațiunea nu-și găsește loc în operele lui. Nici o idee practică sau aplicabilă, nimic sau aproape nimic din viața adevărată, nici o filozofie, nici o morală[13].

Imaginația, consideră Nisard, atunci cînd nu se mai află sub controlul rațiunii, pierde din vedere întreaga realitate și ierarhia de fapt a lucrurilor, concentrîndu-se asupra detaliilor (în care, după cum este gata să recunoască, Victor Hugo excelează)[14]. O altă trăsătură notabilă a teoriei lui Nisard este aceea că accentuează caracterul *periculos de înșelător* al artei decadente, forța ei de seducție. Nocivitatea decadenței este direct proporțională cu capacitatea ei de a înșela. Anticipînd încă o dată viziunea lui Nietzsche asupra decadenței, așa cum apare ea în celebra critică făcută lui Wagner, Nisard îl numește pe Victor Hugo un „seducător"[15].

Tema decadenței în secolul al XIX-lea nu se regăsește, desigur, doar în Franța. Ceea ce o face mai insistentă, mai obsesivă în această țară se datorește „sentimentului că forța și prestigiul în lume al națiunii erau în declin"[16], cu alte cuvinte, conștiinței că Franța își pierdea încet, dar irecuperabil statutul de mare putere europeană și mondială. Tema decadenței e învestită cu înțelesuri contradictorii care definesc, din punct de vedere cultural, o relație tipică iubire/ură. S-ar putea spune că, în Franța mai mult decît oriunde altundeva, ideea de decadență, cu toate ambiguitățile ei mai vechi și mai noi, a oferit prilejul unei autoidentificări culturale. Versul introductiv („Je suis l'empire à la fin de la décadence") din celebrul sonet al lui Verlaine *Melancolie* (1884) sintetizează poetic sentimentele unei

părţi importante a intelectualităţii franceze, mai ales după eşecul Revoluţiei de la 1848 şi după lovitura de stat (1853) prin care se instaurează cel de-al doilea imperiu, şi încă mai dramatic după înfrîngerea Franţei în războiul cu Prusia din 1870 şi după răscoala ulterioară, care a dus la efemera Comună din Paris din 1871.

Bineînţeles, printre numeroşii intelectuali francezi care împărtăşeau conştiinţa decadenţei a înflorit o mare varietate de atitudini şi criterii. Unii cultivau un concept „regeneraţionist" de decadenţă, deplîngînd efectele declinului, dar crezînd în posibilitatea unei viitoare „renaşteri", de speranţa căreia erau profund ataşaţi. Alţii (cei care ne preocupă în primul rînd) nutreau sentimentul că lumea modernă se îndreaptă spre catastrofă. Majoritatea celor din acest din urmă grup erau artişti, promotori conştienţi ai unei modernităţi estetice radical opuse – cu toate ambiguităţile ei – celeilalte modernităţi, esenţialmente burgheze, cu promisiuni de progres nelimitat, democraţie, participare generală la „binefacerile civilizaţiei" etc. Asemenea promisiuni le apăreau acestor artişti „decadenţi" drept tot atîtea diversiuni demagogice de la realitatea teribilă a alienării spirituale şi a dezumanizării, din ce în ce mai accentuată. Pentru a protesta tocmai împotriva acestor tactici, „decadenţii" cultivau conştiinţa *propriei* lor alienări, atît estetice, cît şi morale, iar atunci cînd erau puşi în faţa umanismului fals şi vanitos al demagogilor zilei, recurgeau la ceva asemănător cu strategiile agresive ale antiumanismului şi cu ceea ce Ortega y Gasset avea să numească, peste cîteva decenii, „dezumanizarea artei". Mai mult decît atît, „decadenţii" îşi afirmau adeseori crezuri revoluţionare (anarhismul îi atrăgea în mod deosebit), astfel încît erau consideraţi, şi nu pe nedrept, reprezentanţi ai avangardei atît politice, cît şi artistice. În anii 1880, decadentismul şi avangardismul ajunseseră noţiuni, dacă nu cu totul sinonime, cel puţin foarte apropiate. De această relaţie ne vom ocupa mai tîrziu.

Revenind la expunerea noastră istorică, observăm că, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, un număr tot mai mare de intelectuali francezi, atît în interiorul, cît și în afara mișcării „artă pentru artă", făceau speculații pe marginea decadenței literare și, spre deosebire de ultraconservatorul Nisard, se simțeau înclinați să o reevalueze, cel puțin parțial. Mărturia tînărului Ernest Renan este semnificativă în acest caz. Apărător înfocat al ideii de progres, în lucrarea de tinerețe *Viitorul științei* (scrisă la sfîrșitul anilor 1840, dar publicată abia în 1890), Renan este în același timp preocupat de problema decadenței în jurnalul filozofic al anilor săi de formare, cunoscut sub titlul *Caiete de tinerețe* (1846-1847). Perioadele de decadență, afirmă el, sînt inferioare perioadelor clasice numai în ceea ce privește forța în sine a creației imaginative, dar sînt evident superioare în privința abilității *critice*: „Aceste perioade de decadență sînt tari în materie de critică, uneori mai tari decît perioadele de măreție"[17], iar apoi, apărînd valoarea criticii, declară:

> Într-un anumit sens, critica este superioară compoziției. Pînă acum, critica a adoptat un rol umil, de slujitor *et pedis sequa*; poate că pentru critică a venit timpul să aibă încredere în sine și să se înalțe deasupra celor pe care îi judecă. Așa se face că secolul nostru este slab în producția de ficțiuni de genul celor autentic clasice. Înseamnă, oare, că este un secol inferior? Nu, pentru că este mai filozofic[18].

Renan remarca de asemenea interesul aparte al epocii sale nu numai pentru perioadele de decadență din trecut, ci și pentru cele de primitivism. Gustul atît pentru decadență, cît și pentru primitivism – observa, pe bună dreptate, Renan – decurgea dintr-o anumită nemulțumire față de clasicism ca atare:

> Ce lucru curios al istoriei literare este mania epocii noastre pentru literaturile non-clasice! Și nu pentru că nu ar exista interes față de literaturile greacă, latină și franceză, dar se studiază mai cu seamă perioadele lor pre-clasice și post-clasice. Întregul interes rezidă în așa-numitele origini și epoci decadente[19].

Renan a fost probabil printre primii intelectuali moderni care şi-au dat seama de un fapt remarcabil, şi anume că fascinaţia pentru decadenţă, ca şi fascinaţia aparent contrară pentru origini şi primitivism sînt de fapt două feţe ale unuia şi aceluiaşi fenomen. Relaţia strînsă dintre pasiunea pentru produsele ultrasofisticate, excesiv de rafinate ale decadenţei şi pasiunea pentru manifestările naive, stîngace, imature ale creativităţii „primitive" a fost demonstrată în repetate rînduri de evoluţia literaturii şi artei moderne, începînd de la sfîrşitul secolului al XIX-lea.

Prima opinie în întregime aprobativă şi de largă influenţă despre decadenţă ca *stil* apare în prefaţa lui Théophile Gautier, din 1868, la *Florile răului* ale lui Baudelaire. Apărător al „artei pentru artă", Gautier îşi exprimase admiraţia faţă de anumite teme literare asociate de obicei cu decadenţa încă din 1836, cînd a publicat romanul *Domnişoara de Maupin*, cu celebra lui prefaţă. Faptul că el aplică acelaşi concept poeziei lui Baudelaire rămîne totuşi contribuţia esenţială a lui Gautier în istoria ideii de decadenţă, chiar dacă se observă că el nu era prea încîntat de termenul *decadenţă* propriu-zis (nuanţă importantă, prea adesea neglijată de cercetătorii decadenţei):

> Stilul în mod nepotrivit numit al decadenţei nu este nimic altceva decît arta ajunsă la punctul extremei maturităţi, sub razele piezişe ale sorilor unor civilizaţii îmbătrînite: un stil ingenios, complicat, plin de umbre şi de căutări, care lărgeşte întruna orizonturile vorbirii, împrumutînd din toate vocabularele tehnice, luînd culori din toate paletele şi note din toate gamele, luptîndu-se să redea tot ce este mai inexprimabil în gîndire, mai vag şi insesizabil în contururile formei, pîndind, pentru a le putea traduce, mărturisirile subtile ale nevrozei, confesiunile agonizante ale pasiunii ajunse la depravare şi halucinaţiile stranii ale obsesiei devenite nebunie[20].

Baudelaire însuşi nu era desigur străin de noua abordare a problemei decadenţei. Este adevărat că el respinge uneori în mod deschis atît termenul, cît şi conceptul, dar, cel puţin la

fel de frecvent, are ceva favorabil de spus despre decadență. Să ne oprim, de exemplu, la nota curioasă care însoțește, în prima ediție (1857) a *Florilor răului*, poemul în latină medievală *Franciscae meae laudes*. Mai mult decît o explicație, nota avea menirea de a exprima adeziunea lui Baudelaire la un anumit stil, pe care l-a definit drept *decadent*, *spiritual* și *modern* în același timp. Relația care se naște între aceste trei noțiuni-cheie este tipică pentru gîndirea lui Baudelaire:

> Nu crede cititorul, ca și mine, că decadența latinității tîrzii – suspin suprem al unei persoane robuste deja transformate și pregătite pentru viața spirituală – este în chip unic potrivită pentru a exprima pasiunea așa cum a înțeles-o și simțit-o lumea poetică modernă[21]?

Baudelaire, a cărui operă avea să slujească drept exemplu diverselor definiții ale decadenței, de la Gautier la Bourget și după el, nu a fost niciodată preocupat de elaborarea unei teorii unitare pe această temă. Totuși, critica lui conține un număr de intuiții care demonstrează rolul central al autorului lor în promovarea ulterioară a conceptului modern de decadență artistică. Tînărul Baudelaire al *Salonului din 1846* utilizează termenul *decadență* pentru a-l caracteriza pe Victor Hugo, ceea ce ne amintește de criticile mai vechi (1836) aduse lui Hugo de Nisard. Dar chiar dacă reține cîteva elemente din definiția lui Nisard (de exemplu, ideea că un poet al decadenței va încerca să obțină cu ajutorul cuvintelor efecte caracteristice altor medii artistice, precum pictura sau muzica), Baudelaire se opune întru totul poziției antiromantice și antiimaginative a lui Nisard. Cînd îl compară pe Delacroix cu Victor Hugo, Baudelaire îl ridică în slăvi pe cel dintîi ca fiind un *adevărat* romantic – un creator înzestrat cu „imaginația cea mai călătoare" („l'imagination la plus voyageuse") –, respingînd, în același timp, caracterizarea făcută în mod curent lui Hugo în termenii romantismului. După părerea lui, Victor Hugo era „un muncitor, mai mult ingenios decît inventiv, un artizan mai degrabă sîrguincios și

corect decît creator (...). El este un autor al decadenței (...). Dl Hugo era un membru firesc al Academiei, încă dinainte de a se fi născut"[22]. Aici, decadența este echivalentă cu sterilitatea academismului.

Mai tîrziu, în articolul intitulat „Arta filozofică" (scris probabil în 1859, dar publicat postum), Baudelaire reflectează asupra decadenței în termeni mai generali și dezvoltă ideea sa mai veche potrivit căreia principala caracteristică a decadenței este încercarea ei sistematică de a distruge hotarele convenționale dintre diferitele arte. La fel ca și în nota din 1857 la *Franciscae meae laudes*, Baudelaire stabilește o conexiune directă între *decadență* și *modernitate*. După secole întregi în care istoria artei a evoluat spre o tot mai accentuată „separare a puterilor" și specializare (ajungînd la rezultatul că „există subiecte care aparțin picturii, altele care aparțin muzicii, altele care aparțin literaturii"), Baudelaire observă că în arta contemporană domină un principiu diametral opus:

> Să fie oare un rezultat inevitabil al decadenței faptul că astăzi fiecare artă își arată dorința de a uzurpa artele vecine, că pictorii introduc game muzicale, sculptorii folosesc culoarea, scriitorii, mijloace plastice, iar alți artiști, care ne interesează pe noi aici, etalează un fel de filozofie enciclopedică tocmai în artele plastice?[23]

Avînd în vedere implicarea lui Baudelaire în problema modernității și, mai ales, convingerea sa profundă privitoare la unitatea esențială a artelor, această perspectivă asupra decadenței nu poate fi socotită negativă. Iar accepțiunea pe care o dă poetul decadenței – înțeleasă ca un schimb reciproc de mijloace și procedee între arte – devine încă și mai limpede dacă ne gîndim la poziția sa în favoarea unei arte „totale" sau „sintetice" și la modul în care a aplicat cele două principii înrudite, al analogiei universale și al sinesteziei, în exegeza asupra lui Richard Wagner. Vorbind în 1861 despre Wagner, Baudelaire îl lăuda în mod expres pe compozitorul german pentru concepția sa asupra „artei dramatice" ca „reuniune sau

coincidență a cîtorva arte", adică „arta prin excelență, cea mai sintetică și cea mai desăvârșită" („l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait")[24]. Spre a exemplifica demersul lui Wagner către o sinteză a artelor, Baudelaire insistă mai ales asupra calității *vizuale* a muzicii wagneriene:

> Nici un muzician nu excelează precum Wagner în pictarea spațiului și a fundalului. Ascultînd muzica aceea febrilă și despotică, ți se pare din cînd în cînd că descoperi fantasme amețitoare ale opiumului pictate pe un fundal de semiobscurități sfîșiat de reverie[25].

Poate că este interesant de arătat aici că maestrul recunoscut al lui Baudelaire, Eugène Delacroix, era și el sensibil la fenomenul decadenței, așa cum demonstrează pe larg *Jurnalul* său. După părerea lui Delacroix, perioadele de decadență sînt întotdeauna mai complexe, mai rafinate și mai analitice decît acelea care le precedă. Pare a exista o progresie inevitabilă în conștiința omului asupra propriilor lui sentimente. Pentru un artist, a se împotrivi unei asemenea tendințe și a cultiva o formă oarecare de arhaism ar fi pur și simplu ridicol:

> În esență, ideea mea constă în necesitatea de a aparține propriului tău timp. Drept care e o nebunie să mergi împotriva curentului și să fii demodat. Racine pare deja rafinat în comparație cu Corneille; și cu cît mai rafinați am devenit de la Racine încoace (...). Artiștii noștri moderni nu zugrăvesc numai sentimentele; ei descriu lumea exterioară și analizează totul[26].

Iar într-o altă însemnare, făcută cîteva zile mai tîrziu, la 16 aprilie 1856, Delacroix continuă să stabilească o legătură explicită între decadență și nevoia de rafinament:

> Despre nevoia de rafinament în vremuri de decadență. Nici spiritele cele mai mari nu o pot evita (...). Englezii, germanii ne-au împins întotdeauna în această direcție. Shakespeare este foarte rafinat. Zugrăvind cu mare profunzime sentimente pe care artiștii antici le-au neglijat ori nu le-au cunoscut el a dat la iveală o lume

a emoțiilor pe care toți oamenii din toate timpurile le-au trăit într-o stare de confuzie (...)[27].

Pentru scriitorii și artiștii francezi din anii '50-'60 ai secolului al XIX-lea, ideea de decadență este adeseori legată fie direct de noțiunea de progres, fie indirect de efectele „isteriei" dezvoltării moderne asupra conștiinței umane. Frații Goncourt vorbeau, în 1864, despre o „melancolie modernă", în care vedeau rezultatul tensiunii insuportabile exercitate asupra minții de exigențele unei societăți ahtiate după „producție" în toate sensurile. Cu greu am putea găsi o viziune aflată în opoziție mai tranșantă față de conceptul optimist de progres din epoca Iluminismului decît următorul fragment din *Jurnalul* fraților Goncourt, în care progresul și nevroza sînt unul și același lucru:

> De cînd există omenirea, progresul ei, cîștigurile ei, toate au ținut de domeniul sensibilității. Cu fiecare zi, aceasta devine mai nervoasă, mai isterică. Iar în ceea ce privește această activitate (...), sînteți siguri că melancolia modernă nu rezultă din ea? Știți oare dacă tristețea veacului nu se datorează cumva surmenării, mișcării, eforturilor prodigioase, trudei furibunde a forțelor ei cerebrale încordate pînă la punctul de a se rupe, supraproducției în toate sensurile[28]?

Contemporan cu frații Goncourt, Émile Zola vorbea despre o „boală a progresului", ale cărei simptome le descoperea în toate manifestările epocii sale, inclusiv în literatură: „Sîntem bolnavi, cu siguranță, bolnavi de progres (...). Acest triumf al nervilor asupra sîngelui ne determină opțiunile, literatura, întreaga epocă"[29].

Din punct de vedere terminologic, această sporită conștiință a decadenței explică revigorarea epitetului „décadent", care circulase în limba franceză a secolului al XVI-lea (la Brantôme), dar fusese abandonat după aceea, probabil din cauza rezonanței sale neologistice, care nu se potrivea cu cerințele puriste ale neoclasicismului din secolul al XVII-lea. În Anglia – aflăm din dicționarul *Oxford* –, adjectivul „decadent" a fost utilizat

în 1837 (în celebra sa *Istorie a Revoluției Franceze*, Carlyle vorbea despre „acele epoci *decadente*, în care nu crește și nu înflorește nici un ideal"). Carlyle întîlnise poate cuvîntul în timp ce studia Revoluția Franceză; fapt este totuși că marile dicționare ale limbii franceze (*Littré*, *Hatzfeld*, *Robert*) nu conțin nici un exemplu de utilizare a epitetului în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Chiar dacă el se va fi bucurat de o circulație sporadică înainte de anii 1850, numai după această dată, lucru semnificativ, adjectivul „décadent" a suferit un proces de îmbogățire semantică, din care au rezultat, în anii 1880, o serie de creații verbale noi, uneori fantezist-ironice, precum verbul „décader" sau substantivele „décadisme" și „décadentisme". După cum vom arăta mai tîrziu, numai acest din urmă termen a reușit să supraviețuiască și să devină – deși nu în țara sa de origine, ci în Italia – o categorie critică majoră („decadentismo").

Obsesia decadenței și circulația crescîndă a cuvintelor legate de această noțiune motivează o utilizare semantică unică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și anume formarea, din adjectiv, a substantivului omonim corespunzător: „décadent" („cel care este decadent"). Acest substantiv apare, în anii 1860, în *Jurnalul* fraților Goncourt – de exemplu, în însemnarea în care Théophile Gautier este citat spunînd autorilor: „Noi trei și încă alți doi sau trei sîntem bolnavi. Nu sîntem *decadenți* [s.a.], ci mai degrabă primitivi. Nu, încă nu, dar sîntem niște indivizi ciudați, nedefiniți, exaltați"[30]. La începutul anilor 1880, frații Goncourt înșiși ajunseseră să fie priviți – aceasta se întîmpla *înainte* de începutul mișcării „decadente" propriu-zise, în 1886 – drept *decadenți* și chiar mai mult decît atît, drept principalii reprezentanți ai stilului decadent contemporan, „decadenți de bunăvoie" („des décadents de parti pris")[31].

Paul Bourget, răspunzător pentru această caracterizare a fraților Goncourt, a fost primul scriitor francez care a acceptat fără ezitări (spre deosebire de Baudelaire sau chiar de Gautier)

atît termenul, cît și realitatea decadenței și care a articulat acest accept într-o teorie filozofică și estetică a decadenței ca stil. Chiar dacă Bourget îl citise pe Nisard[32], viziunea sa asupra decadenței e eliberată de stilul polemic prea evident conservator al lui Nisard. El vorbește despre decadență din interior, cu accente inconfundabil dramatice, într-o manieră care prefigurează analiza făcută decadenței de către Nietzsche, cîțiva ani mai tîrziu. Chiar și cea mai timpurie afirmație a lui Bourget despre decadență (din 1876) exprimă acest sentiment de implicare personală:

> Acceptăm (...) acest cuvînt teribil, „decadență" (...). Este vorba de decadență, dar de una viguroasă; deși mai puțin împlinită în operele sale, decadența este superioară perioadelor organice datorită intensității geniilor ei. Creațiile ei neregulate, violente dezvăluie artiști mai îndrăzneți, iar cutezanța este o virtute care ne trezește simpatia, fără să vrem[33].

Bourget formulează o „teorie a decadenței" (expresia îi aparține) într-un articol despre Baudelaire, publicat în *Nouvelle Revue* (la 15 noiembrie 1881) și reluat în *Eseuri de psihologie contemporană* (1883). Înainte de a deveni un concept stilistic, decadența este pentru Bourget un concept în linii mari sociologic, influențat de modelele științifice precumpănitoare în epocă (interpretarea biologică a fenomenelor sociale, evoluționismul, teoria eredității etc.). Există, argumentează Bourget, „societăți organice" (în care energiile componentelor sînt *subordonate* scopurilor și cerințelor „organismului total") și societăți în decădere, caracterizate printr-un grad tot mai înalt de „anarhie", printr-o slăbire treptată a relațiilor ierarhice între diferitele elemente ale structurii sociale. Societățile decadente sînt foarte *individualiste*: „Organismul social devine decadent îndată ce viața individuală devine excesiv de importantă, sub influența unei prosperități dobîndite și a eredității"[34]. Pînă aici, nimic foarte original. Teoria lui Bourget devine realmente interesantă și rodnică abia atunci cînd stabilește o analogie

între evoluția socială către individualism și manifestările „individualiste" ale limbajului artistic, tipice „stilului decadenței":

> O lege guvernează deopotrivă dezvoltarea și decadența acelui alt organism care este limbajul. Stilul decadenței este cel în care unitatea cărții se dezmembrează pentru a face loc independenței paginii, în care pagina se dezmembrează pentru a face loc independenței propoziției, în care propoziția se dezmembrează pentru a face loc independenței cuvîntului[35].

Admițînd că în centrul oricărei definiții a decadenței se află conceptul de individualism, este limpede că, dincolo de neajunsurile pe care le provoacă, din punctul de vedere al naționalismului și strict al puterii militare, perioadele decadente ar trebui să fie favorabile dezvoltării artelor și, în linii mai generale, ar trebui să determine, în cele din urmă, înțelegerea estetică a vieții înseși. A prefera decadența opusului său radical (barbarismul) pare a fi (cel puțin cultural vorbind) o opțiune legitimă. De aceea, sîntem îndreptățiți – susține Bourget – „să preferăm înfrîngerea Atenei decadente triumfului acelui macedonean violent (Alexandru cel Mare)[36]. Același principiu se aplică decadenței literare. Aici, autorul adoptă un ton aproape celebrator: „Să ne îngăduim atunci ciudățenia idealului și a formei noastre, chiar dacă ne încarcerăm pe noi înșine într-o desăvîrșită solitudine. Aceia care vin la noi vor fi cu adevărat frații noștri și de ce să le sacrificăm altora ce avem mai intim, mai deosebit și mai personal?"[37]. La Bourget, linia de demarcație între recunoașterea intelectuală a faptului decadenței și implicarea estetică în decadență ca stil cultural se estompează aproape total. Odată cu el, putem spune că relativismul modernității s-a transformat în individualismul anarhic al decadenței, teoretic nelimitat, care, în ciuda efectelor sale paralizante din punct de vedere social, este benefic în plan artistic. Stilul decadenței este pur și simplu un stil favorabil manifestării nestăvilite a individualismului estetic, un stil care s-a rupt de cerințele

autoritare tradiționale, precum unitatea, ierarhia, obiectivitatea etc. Decadența astfel înțeleasă și modernitatea se întîlnesc în dorința lor de a respinge tirania tradiției.

Euforia decadentă

În 1883, anul reeditării articolului lui Bourget despre Baudelaire în *Eseuri de psihologie contemporană*, Verlaine publica în revista *Le Chat noir* celebrul său sonet „Melancolie", inclus în 1885 în volumul *Odinioară și adineaori*. Acest poem avea să fie considerat un fel de manifest de către grupul care, odată cu apariția revistei *Le Décadent* (1886), a lansat mișcarea efemeră numită „decadism":

> Eu sînt imperiul la capătul decadenței,
> Mă uit cum trec uriașii barbari blonzi,
> Compunînd acrostihuri indolente,
> Într-un stil poleit de melancolia soarelui...

Un eveniment cu mult mai important pentru istoria ideii moderne de decadență îl constituie apariția romanului lui Huysmans *De-a-ndoaselea* (*À rebours*), în 1884. Pentru cititorii vremii, ai apropiatului „fin de siècle", acest roman a reprezentat mai mult decît pur și simplu o nouă carte pe tema decadenței; el era, de fapt, o *summa* a decadenței, o enciclopedie a gusturilor și idiosincraziilor decadente, acoperind o gamă largă de subiecte, de la bucătărie la literatură. Mai mult decît atît, *À rebours* se prezintă deopotrivă ca o psihologie – sau, mai bine zis, o psihopatologie – și ca o estetică a decadenței, cele două domenii fiind virtual indistincte în acest caz.

Pentru a înțelege această carte și pe eroul ei, Jean Floressas des Esseintes, este important de reținut faptul că autorul stabilește

o echivalență totală între modernitate-artificialitate-decadență. Atunci cînd îi face portretul lui Des Esseintes, el împinge pînă la ultimele consecințe aversiunea deja amintită a lui Baudelaire față de natură (care-l condusese la elogiul modernității ca artificialitate). Cultul artificialității, așa cum este înfățișat în romanul lui Huysmans, se bazează pe o imaginație strict negativ-distructivă. Des Esseintes nu încearcă propriu-zis să se izoleze de natură; ar fi mai corect să spunem că atitudinile îi sînt dictate de dorința lui arzătoare de a înfrînge, de a pedepsi și, în cele din urmă, de *a umili* natura. Estetismul lui nu este o salvare, un refugiu, ci o perpetuă violare a naturii. Cultul artificialității este la el cultul perversului. Estetul autentic se va felicita, așadar, ori de cîte ori va putea sili natura interioară sau exterioară să devieze de la normele și legile ei. Atrasă de tot ce este aberant, imaginația lui va explora cu voluptate tărîmul anormalului, în căutarea unei frumuseți despre care se poate spune că este atît antinaturală, cît și absolut nouă. Atracția exercitată de decadență nu mai constituie o surpriză într-un astfel de context.

Cea mai rafinată dintre plăcerile lui Des Esseintes este poate aceea de a descoperi că natura ascultă uneori de ordinele arbitrare ale fanteziei omenești. Ne amintim cît de fericit este el atunci cînd, după ce a hotărît că „dorea ca florile reale să le imite pe cele artificiale"[38], i se oferă cadou o colecție de cale monstruoase și alte flori stranii crescute de horticultori excentrici. Reflecția lui este tipică: „De cele mai multe ori, natura este incapabilă de a produce de una singură asemenea specii bolnăvicioase, perverse..."[39]. Comentînd acest fragment în studiul său erudit, *Ideea de decadență în literatura franceză (1830-1900)*, A.E. Carter subliniază concepția antirousseauistă în esență (deci antiromantică) din viziunea lui Huysmans asupra relației om/natură: „Intervenția omului, ca întotdeauna, produce ceva în mod necesar pervers și corupt. Ca tot restul cultului artificialității, și acesta este un rousseauism ortodox

întors pe dos (...). Personajele Marchizului de Sade siluiesc natura prin crimă, Des Esseintes face același lucru prin artificialitate”[40].

Mai direct legat de preocuparea noastră pentru *conceptul* de decadență, romanul *De-a-ndoaselea* conține, în special în capitolele III (descrierea bibliotecii latine a lui Des Esseintes) și XIV (unde se vorbește despre scriitorii din secolul al XIX-lea preferați de personaj), elementele unei teorii a decadenței literare. Este incitant să descoperim că majoritatea opțiunilor pe care le face Des Esseintes în 1884, mai ales acelea privind literatura secolului al XIX-lea, au fost validate de ceea ce numim tradiția modernă. Faptul că Huysmans respinge romantismul și retorica romantică, nemulțumirea sa în legătură cu tipul de antiromantism practicat de parnasieni (poezia lui Gautier și Leconte de Lisle este respinsă, pînă la urmă, ca fiind prea desăvîrșită și deloc „deschisă visării”[41]), precum și definirea a ceea ce s-ar putea numi o „poetică a crizei” (ilustrată de Baudelaire și, încă și mai clar, de Mallarmé) – toate acestea indică unele dintre direcțiile cele mai caracteristice ale dezvoltării ulterioare a conștiinței literare moderne. Trebuie remarcat totuși că, în timp ce aceste idei estetice ale lui Huysmans au fost păstrate, *retorica decadenței* elaborată de el a fost aproape în întregime abandonată. Această retorică este mai mult decît evidentă în următorul elogiu al lui Mallarmé drept ultimul poet (deși ideea însăși ne-ar putea părea nu total lipsită de temei, mai ales avînd în vedere utopia lui Mallarmé însuși despre *Carte* ca text unic și absolut care, odată scris, lasă universul fără nici o rațiune de a fi):

> Decadența unei literaturi, ireparabil deteriorată în însuși organismul ei, slăbită de vîrsta înaintată a ideilor, epuizată de excesele sintaxei, sensibilă numai la acele curiozități care fac să crească febra bolnavilor, dar nerăbdătoare, cu toate acestea, să exprime totul pe parcursul declinului ei, hotărîtă să recupereze toate plăcerile amînate și să lase moștenire cele mai subtile amintiri ale

suferinței – această literatură, aflată pe patul de moarte, și-a găsit ilustrarea în Mallarmé, în modul cel mai desăvîrșit și mai rafinat cu putință[42].

Romanul *De-a-ndoaselea* reprezintă probabil o culme în ceea ce privește *estetizarea* decadenței. Din acest punct de vedere, era probabil imposibil ca perioada ulterioară publicării sale, cînd euforia decadenței a atins punctul culminant, să mai poată oferi ceva nou. Fapt este totuși că estetismul total pe care îl presupune conceptul de decadență definit de Des Esseintes a fost în realitate, în termeni practici, o poziție de nesusținut. În roman, amenințat de nebunie, Des Esseintes trebuie să renunțe la cultul artificialității și să trăiască experiența amară a totalei ratări, deși finalul lasă deschisă perspectiva posibilei sale convertiri la catolicism. Huysmans însuși mărturisea, în prefața la roman, scrisă douăzeci de ani mai tîrziu, că faptul de a-l fi scris a fost pentru el un fel de katharsis și că, în ciuda concepției intenționat pesimiste a cărții, în ea se ascundeau totuși germenii speranței, în așa măsură încît „această carte a fost un început al operei mele catolice, care se află toată acolo, în embrion"[43].

După *De-a-ndoaselea*, estetismul decadent devine mai conștient de funcțiile sale critico-polemice și înclină mai puțin să se considere pe sine drept *unică* soluție a incertitudinilor și contradicțiilor dureroase ale vieții moderne. Chiar în formele sale cele mai ofensive, estetismul încetează de a mai fi atît de desprins de diversele preocupări ale vieții practice și, mai mult decît atît, nu mai poate fi socotit de către adepții săi drept incompatibil cu angajamentele morale, religioase sau politice. Acest lucru merită subliniat, fiindcă prejudecata potrivit căreia estetismul înseamnă în mod automat dezinteres total față de problemele non-estetice continuă să fie larg răspîndită. Evoluția „decadentismului" înspre apărarea fățișă a ideilor revoluționare constituie o bună ilustrare a faptului că estetismul și cultul implicării sociale, ba chiar al violenței, pot merge mînă în

mînă. Înainte de a dezvolta subiectul, să observăm în paranteză că nici chiar un poet precum Mallarmé (a cărui izolare estetică este cît se poate de limpede, indiferent dacă îl considerăm sau nu decadent) nu a făcut nici un secret din credința sa că este de datoria poetului modern să fie „în grevă împotriva societății", el însuși fiind un simpatizant declarat al anarhismului. În Anglia, la confluența secolelor al XIX-lea și XX, Oscar Wilde, cel mai important reprezentant al estetismului decadent, ilustrează același curent atunci cînd ia apărarea utopiei și încurajează afirmațiile futuriste despre triumful socialismului (un socialism puternic nuanțat de anarhism)[44].

La un an după publicarea romanului *De-a-ndoaselea*, decadența devenise un subiect atît de la modă la Paris, încît putea fi parodiat și, mai mult decît atît, scrieri evident parodice precum *Decompoziții. Poeme decadente de Adoré Floupette*[45] puteau fi luate în serios. Nu este sigur dacă Anatole Baju, cel care a fondat *Le Décadent* (în 1886) și a propus termenul *decadism*, a gîndit titlul revistei sale drept o aluzie la sonetul *Melancolie* al lui Verlaine, sau dacă s-a inspirat din succesul *Decompozițiilor.* Cert este că Baju și prietenii lui au fost atrași de noțiunea de decadență nu numai ca o antiteză completă a banalității burgheze, ci și ca un mijloc de a șoca clasa mijlocie (de a-l „uimi pe burghez"). Scopul principal al revistei *Le Décadent* era, evident, acela de a scandaliza. Tonul agresiv al diverselor manifeste (ale lui Baju) tipărite în paginile ei nu lasă nici o îndoială asupra acestui fapt. Din punct de vedere formal, aceste manifeste pot fi considerate printre primele exerciții avangardiste de retorică a provocării (utilizarea epitetului *avangardist* aici este de două ori justificată: mai întîi, pentru că manifestele anunță în mod limpede stilul bombastic al declarațiilor de mai tîrziu ale avangardei; apoi, pentru că oferă un bun exemplu de cum a ajuns limbajul hiperbolic al *radicalismului politic* să fie utilizat în polemici literare). Nu trebuie să ne surprindă faptul că manifestele lui Baju sînt mai cu seamă variațiuni pe tema decadenței:

> A nu recunoaște starea de decadență în care ne aflăm ar însemna culmea insensibilității (...). Religia, obiceiurile, dreptatea, totul decade [„tout décade"] (...). Societatea se dezmembrează sub acțiunea corozivă a unei civilizații în descompunere (...). Dedicăm această foaie inovațiilor criminale, îndrăznelilor uimitoare, incoerențelor de treizeci și șase de atmosfere, la limita extremă a compatibilității lor cu acele convenții arhaice etichetate cu termenul de morală publică. Vom fi vedetele unei literaturi ideale (...). Într-un cuvînt, vom fi acei mahdi* care strigă și propovăduiesc veșnic dogma elixirului, cuvîntul-chintesență al decadismului triumfător[46].

Dar decadența, după cum află cititorii celui de-al doilea număr al revistei, înseamnă pur și simplu conștientizare și acceptare a modernității. Ba chiar decadentul autentic nu numai că va încerca să-și armonizeze opera cu cele mai remarcabile trăsături ale civilizației moderne, dar în același timp, hotărît și curajos, va exprima un crez progresist, o credință fermă în ceea ce Baju numește „mersul ascensional al omenirii". Cu alte cuvinte, decadentul se află în avangardă (chiar dacă termenul însuși nu apare):

> Cei vechi aparțineau timpului lor. Noi vrem să aparținem timpului nostru. Aburul și electricitatea sînt cei doi agenți indispensabili ai vieții moderne. Ar trebui să avem o limbă și o literatură în armonie cu progresul științei. Oare nu avem acest drept? Și oare aceasta să fie ceea ce se numește decadență? Fie și decadență. Acceptăm cuvîntul. Sîntem decadenți, de vreme ce această decadență nu este nimic altceva decît mersul ascensional al omenirii către idealuri despre care se zice că ar fi inaccesibile[47].

În culmea euforiei decadente, Verlaine – cel mai celebru colaborator al revistei *Le Décadent* – socotea că termenul *decadism*, inventat de Baju, fusese nici mai mult, nici mai puțin

---

* Lider spiritual al credincioșilor musulmani, așteptat să apară în ultimele zile de viață ale omenirii, trimis de Allah în lume pentru a restabili adevărata credință și dreptatea (n. tr.).

decît o străfulgerare de geniu. Într-o scrisoare către *Le Décadent* (publicată în numărul din 1 ianuarie 1888), Verlaine scria: „«Decadismul» este un cuvînt de geniu, o descoperire amuzantă care va dăinui în istoria literară; acest barbarism este un semn miraculos. Este scurt, potrivit, *la îndemînă* și înlocuiește cu exactitate noțiunea de decadență; sună literar, fără să fie pedant, este flexibil și răzbătător”[48].

Dar Verlaine, ale cărui remarci entuziaste au fost utilizate de revistă fără nici un fel de discreție sau reținere, avea să-și tempereze curînd sprijinul său pentru cauza decadenței. Ne amintim că în 1886, cînd Jean Moréas și-a publicat „Manifestul simbolist” în *Le Figaro*, unui număr din ce în ce mai mare de scriitori parizieni antitradiționaliști noua denumire li s-a părut convenabilă. Pînă în 1888 însă, cei care se autodeclarau decadenți ajunseseră deja să fie socotiți simpli adepți ai lui Anatole Baju, a cărui reputație nu era nicidecum capabilă să confere credibilitate unei mișcări literare autentice. Baju era probabil conștient de acest lucru, de vreme ce a încercat să se folosească de numele lui Verlaine pentru a-și propulsa revista și orientările pe care aceasta le reprezenta. Este de înțeles, totodată, că Verlaine nu s-a arătat deloc dispus să joace un rol în care fusese distribuit cu forța, din motive de tactică literară. Baju însuși a alunecat din ce în ce mai mult către politică și în 1889 a încetat de a mai publica *Le Décadent*, pentru a-și dedica toate eforturile alegerilor legislative din septembrie 1889 și dezastruoasei sale campanii de candidat socialist pentru Adunarea Națională. Cînd și-a încetat apariția, *Le Décadent* începuse oricum să-și piardă cei mai buni colaboratori. În 1891, Baju – vorbind ca un anarhist aflat în slujba idealului revoluției totale – își amintea cu amărăciune eșecul tentativei sale de a înfrînge prejudecățile „reacționare” ale foștilor prieteni literari pe care, pentru o clipă, îi crezuse capabili să participe la vastul și ambițiosul său plan de a submina bazele edificiului social burghez:

> Numărul colaboratorilor mei, diversitatea cunoştinţelor lor, talentul lor reprezentau o forţă care, folosită în scopuri distructive, ar fi subminat bazele structurii sociale. Unii ar fi atacat proprietatea, religia, familia, alţii ar fi ridiculizat căsătoria şi ar fi susţinut amorul liber. Alţii ar fi lăudat binefacerile cosmopolitismului şi ale asocierii universale. Fiecare după temperamentul său, prin intermediul cărţilor, scenei sau ziarelor ar fi contribuit la formarea în educaţie a acelei sinteze a acţiunii revoluţionare fără de care nu se poate realiza decît un progres parţial şi insuficient. Am fost înşelat pur şi simplu de imaginaţia mea. Majoritatea colaboratorilor mei – reacţionari dovediţi – erau gata să desconsidere cîteva prejudecăţi burgheze, dar nu le-ar fi distrus pentru nimic în lume. Naivi cum erau, luau ştiinţa drept anatemă şi considerau că arta este incompatibilă cu socialismul. Erau obstinaţi din acest punct de vedere[49].

După 1889 au apărut toate semnele unei diminuări rapide a euforiei decadente şi s-a dovedit că decadismul era doar unul dintre multele capricii trecătoare în atmosfera intelectuală frămîntată a Parisului de la sfîrşitul secolului al XIX-lea[50]. În anii 1890 totuşi, termenul *decadent* nu îşi pierduse conotaţiile pozitive acumulate în cele două decenii anterioare şi Paul Valéry îl putea utiliza cu înţelesul de „ultrarafinat". Dar în acest sens cuvîntul devenise mult prea vag pentru a fi realmente util ca instrument critic. Termenul proaspăt inventat, acela de *decadism*, a fost contestat şi, în cele din urmă, înlocuit cu unul mult mai atrăgător în aparenţă, *simbolism*. Aşa se explică de ce astăzi numeroşi critici francezi utilizează termenul *decadism* numai într-un sens istoric foarte restrîns, pentru a desemna poeţii care, la sfîrşitul anilor 1880, pretindeau în mod expres că sînt decadenţi şi se grupau în jurul unor periodice intitulate fără echivoc *La Décadence* sau *Le Décadent*. În cele din urmă, termenul *simbolism* a avut aceeaşi soartă, ajungînd să desemneze şi el una dintre multele mişcări literare moderne paralele sau succesive. (În mod curios, aşa cum am arătat în discuţia noastră despre modernism, critica franceză nu posedă un concept unificat şi cuprinzător, comparabil ca anvergură cu acela

de romantism, prin care să se caracterizeze epoca postromantică sau „modernă" a literaturii – ceea ce critica anglo-americană numește „modernism" sau ceea ce critica italiană a convenit să numească „decadentismo".)

Putem trage concluzia că, în Franța, noțiuni precum „decadent", „decadism" sau „decadentism" nu au putut supraviețui unei perioade scurte, dar în care s-au bucurat de o imensă popularitate. De aceea, cu toate că acolo a apărut, pentru prima oară, o punte peste abisul care despărțea perspectiva generală asupra decadenței de *idealul* estetic modern al acesteia (ca formă a antitradiționalismului radical), va trebui să părăsim Franța pentru a urmări dezvoltarea ulterioară a conceptului de decadență culturală în raport cu ideea de modernitate.

Nietzsche despre „decadență" și „modernitate"

În *Cazul lui Wagner* (1888), una dintre ultimele sale lucrări, Nietzsche subliniază faptul că „decadența" a constituit tema centrală a carierei sale filozofice:

> Nimic nu m-a preocupat mai profund decît problema decadenței – și aveam motive pentru acest lucru. „Binele și răul" reprezintă numai o variațiune a aceleiași probleme. Odată ce ți-ai format un ochi ager pentru simptomele declinului, înțelegi și moralitatea, înțelegi ceea ce se ascunde sub denumirile și sub formulele ei de valoare cele mai sacre: viața austeră, voința de a sfîrși, marea oboseală. Moralitatea neagă viața[51].

Acest scurt pasaj rezumă de fapt direcțiile și intuițiile esențiale din gîndirea lui Nietzsche și este dificil de imaginat un alt mod de exprimare la fel de condensat și de lapidar, care să caracterizeze contribuția sa.

Pentru a înțelege corect critica pasionată pe care o face decadenței filozoful german – și, de fapt, calitatea profund dialectică a filozofiei sale în ansamblu –, trebuie să nu uităm nici o clipă că el vorbește despre decadență din *experiență proprie*, ca un om care, bolnav fiind, cunoaște valoarea sănătății și, de aceea, nu poate să nu recunoască valoarea filozofică a bolii înseși, fără de care sănătatea nu ar putea ajunge la conștiința de sine. În acest sens, așa cum sugerează el însuși fără echivoc, atacul său la adresa decadentului numărul unu, Richard Wagner, își conține, de la început pînă la sfîrșit, chiar în momentele sale cele mai acerbe, propriul contrariu dialectic, și anume recunoștința:

> ...Wagner nu este decît una dintre bolile mele. Nu înseamnă că vreau să fiu nerecunoscător acestei boli. Dacă în eseul de față afirm că Wagner este dăunător, vreau, în același timp, să spun și pentru cine anume este el indispensabil – pentru filozof. Alții poate că se pot descurca și fără Wagner; dar filozoful nu este liber să trăiască fără Wagner. El trebuie să fie conștiința cea rea a timpului său; pentru aceasta, trebuie să îl înțeleagă cît mai bine (...). Îl înțeleg perfect pe un muzician care zice astăzi: „Îl detest pe Wagner, dar nu mai pot suporta altă muzică". La fel l-aș înțelege și pe un filozof care ar declara: „Wagner sintetizează modernitatea. Nu există scăpare, trebuie să devii mai întîi wagnerian"[52].

Într-un fragment celebru din *Ecce Homo* (scris tot în 1888), Nietzsche vorbește în sens mai general despre propria sa natură duală. El se autocaracterizează („sînt deja mort ca tatăl meu, deși încă mai trăiesc și îmbătrînesc, precum mama mea") drept „în același timp *un decadent* și *un început*" și continuă pe un ton foarte emfatic: „Am un simț al mirosului pentru semnele ascensiunii și declinului mai fin decît al oricărei ființe omenești dinaintea mea; sînt profesorul *par excellence* în acest domeniu – le știu pe amîndouă, *sînt* amîndouă"[53]. În același capitol („De ce sînt atît de înțelept"), Nietzsche își povestește experiența bolii, față de care se simte îndatorat pentru „limpezimea de dialectician", dialectica însăși fiind, după cum nu ezită să

sublinieze, „un simptom al decadenței"[54]. Iar capitolul din care citām se încheie cu următorul tribut plătit decadenței, în care patosul și ironia se contopesc:

> Un șir lung, mult prea lung, de ani înseamnă pentru mine însănătoșirea; din păcate, înseamnă și recidivă, decădere, periodicitatea unei anume decadențe. Este nevoie oare să mai spun, după toate acestea, că în problemele decadenței *am experiență*? Am trecut prin ele și de la început către sfîrșit, și de la sfîrșit către început (...). Privitul din perspectiva bolnavului către conceptele și valorile *mai sănătoase* și, invers, privitul dinspre plenitudinea și siguranța de sine a unei vieți *bogate* către profunzimile lucrării secrete a instinctului de decadență – iată în ce constă antrenamentul meu cel mai îndelungat, experiența mea cea mai autentică (...). Astăzi știu cum, știu maniera în care *să inversez perspectivele*: motiv pentru care o „reașezare a valorilor" îmi este permisă, poate, numai mie[55].

Asemenea afirmații, oricît de utile ar putea fi în a ne păzi de analizele prea adesea simplificatoare ale gîndirii lui Nietzsche (care tind să îi reducă bogăția la contraste vulgare de tip alb/negru sau, invers, la o fundamentală și insolubilă „ambiguitate"), sugerează numai parțial adevărata complexitate a concepției sale despre decadență. Pentru a fi pe deplin conștienți de această complexitate, trebuie să înțelegem mai întîi în ce măsură este *înșelător* spiritul decadenței, adică în ce măsură încearcă el să își împlinească lucrarea distructivă sub cele mai liniștitoare și sănătoase aparențe. Pentru Nietzsche, strategia tipică decadenței este aceea a mincinosului care înșală *imitînd* adevărul și făcînd ca minciunile să pară mai credibile decît adevărul însuși. Astfel, în ura ei împotriva vieții, decadența mimează admirația față de o viață mai înaltă și, datorită măiestriei de care dă dovadă în arta seducției, ea este capabilă să facă din slăbiciune forță, din epuizare împlinire, din lașitate curaj. Decadența este periculoasă pentru că se deghizează întotdeauna în contrariul ei.

Wagner, acest „Cagliostro al modernității", este „un decadent tipic: are un simț al necesității în gustul său corupt, despre

care pretinde că este un gust superior, şi ştie cum să-şi facă acceptată corupţia drept lege, progres, împlinire"[56]. Pe de altă parte, pentru Nietzsche, ceea ce pare decadent, ceea ce prezintă „semne de decădere" inconfundabile poate avea prea puţin sau deloc de-a face cu decadenţa în sine. Să luăm, de exemplu, în considerare două aforisme din *Ştiinţa veselă* (I, 23, 24). Primul, intitulat „Semnele corupţiei", este scris în mod evident cu gîndul la perioada decadenţei romane şi se dovedeşte a fi o încercare de a reabilita şi reevalua perioada respectivă, de a pătrunde dincolo de clişeele (corupţie, superstiţie, istovire, decădere morală etc.) prin care este descrisă ea în mod obişnuit. Toate aceste trăsături negative dezvăluie, pentru ochiul penetrant al filozofului, un conţinut pozitiv latent. Superstiţia, afirmă Nietzsche, „este, în realitate, un simptom al *iluminării*", pentru că „oricine este superstiţios este întotdeauna, prin comparaţie cu fiinţa umană religioasă, o persoană în toată puterea cuvîntului; iar o societate superstiţioasă este aceea în care există mulţi indivizi, o societate pe care probabil că o încîntă individualitatea"[57]. În continuare, el arată că asocierea automată a corupţiei cu istovirea este de asemenea incorectă:

> Ceea ce se trece, în general, cu vederea este faptul că străvechile energii naţionale şi pasiuni naţionale, care ieşeau la iveală în toată splendoarea lor în războaie şi în jocurile de-a războiul, s-au transformat acum în nenumărate pasiuni particulare (...). De aceea, tocmai în vremuri de „epuizare" tragedia se desfăşoară prin case şi pe străzi, se nasc marile iubiri şi marile uri, iar flacăra cunoaşterii zvîcneşte către cer.

Asemenea vremuri de „corupţie", ni se spune în concluzia aforismului, „sînt acelea în care merele cad din pom; adică indivizii, pentru că ei poartă seminţele viitorului (...). Corupţia este doar un cuvînt dezagreabil pentru toamna unui popor". După cum vom vedea, la Nietzsche un asemenea proces *natural* nu este legat în mod necesar de decadenţă, care este un fenomen ce ţine de *voinţă* – decadenţa înseamnă pierderea

voinței de a trăi, ceea ce insuflă o atitudine răzbunătoare împotriva vieții și se manifestă prin *resentiment*[58].

Înțeleasă astfel, decadența – care presupune întotdeauna autoînșelarea – reprezintă un pericol permanent și aparține fiecărei epoci, nu numai acelora numite, în mod tradițional, decadente. Aforismul intitulat „Diferite insatisfacții" se apropie mult mai mult de problema decadenței reale decît cel citat înainte. Dar și aici, în stilul demistificator ce se desprinde din întreaga *Știință veselă*, Nietzsche optează pentru sublinierea unora dintre consecințele avantajoase ale decadenței autentice (opuse alternativei înfricoșătoare pe care el o numește „«fericire» chinezească"). Aforismul începe printr-o distincție caracteristic nietzscheană între tipul slab, cvasi-feminin, de o parte, și tipul puternic sau masculin, de cealaltă parte, dar această distincție este dezvoltată într-o manieră neașteptată, cel puțin pentru cititorul influențat de clișeele populare referitoare la Nietzsche. Tipul feminin, înzestrat cu „sensibilitate capabilă de a face viața mai frumoasă și mai profundă", este predominant în Europa încă din Evul Mediu. El este prizonierul unei „ușoare ebrietăți și al unui entuziasm plin de efuziuni, deși niciodată nu poate fi mulțumit pe deplin și suferă de propria sa insatisfacție ca de o boală incurabilă". Acestui tip i se datorează, afirmă Nietzsche, „proslăvita capacitate europeană de *schimbare* neîntreruptă".

Contrariul s-a întîmplat în China, unde „insatisfacția pe scară largă și capacitatea de *schimbare* s-au stins cu secole în urmă. Confruntată cu alternativa chineză, „insatisfacția feminină" europeană se dovedește a fi o adevărată binecuvîntare:

> Socialiștii și idolatrii statului din Europa, cu măsurile lor pentru o viață mai bună și mai sigură, ar putea cu ușurință impune și în Europa condiții chinezești și o „fericire" de tip chinez, cu condiția să poată extirpa mai întîi insatisfacția mai bolnăvicioasă, mai blîndă, mai feminină și romantismul, care deocamdată sînt încă supraabundente aici. Europa este bolnavă, dar datorează cea mai mare recunoștință bolii ei incurabile și veșnicelor schimbări

> din starea sănătății ei; aceste condiții mereu noi (...) au generat, pînă la urmă, o iritabilitate intelectuală comparabilă cu geniul și care, în orice caz, este mama geniului[59].

Atașamentul lui Nietzsche față de spiritul european (pe care îl opunea îngustimii sufocante a naționalismului german) și celebra sa maximă despre trăirea primejdioasă trebuie înțelese în lumina unor idei precum cele citate mai înainte. În ceea ce privește decadența, lucrul cel mai important este să o recunoaștem, să devenim conștienți de ea și să nu ne lăsăm induși în eroare de diversele ei șiretlicuri și deghizări. Această idee apare într-o serie de note, incluse de editorii *Nachlass*-ului postum al lui Nietzsche în volumul *Voința de putere*. În măsura în care este un aspect inevitabil al vieții, decadența nu este ceva cu care *să lupți*; este un fenomen necesar și aparține fiecărei epoci și fiecărui popor. Trebuie însă luptat împotriva contaminării părților sănătoase ale organismului[60]. Trebuie avut mereu în vedere faptul că, pentru Nietzsche, această *contaminare* nu ține de fiziologie (unde decăderea și creșterea sînt la fel de firești), ci exclusiv de psihologie.

De aceea, poți fi bolnav sau slab fără a fi decadent: devii decadent numai atunci cînd *îți dorești* slăbiciunea. Deosebirea este aceea dintre boala reală și *sentimentul bolii* (corolarul moral al acestuia din urmă fiind „resemnarea și umilința în fața dușmanului"). Nietzsche subliniază: „Sănătatea și boala nu se deosebesc în mod esențial (...). Nu trebuie făcut din ele principii sau entități distincte, care se luptă pentru organismul viu, transformîndu-l în arena lor de confruntare. Este un nonsens stupid..."[61]. Decadența ar fi deci o formă de autoînșelare psihologică, morală sau estetică, rezultatul fiind acela că slăbiciunea devine *o datorie*.

Prima și cea mai dăunătoare mistificare a decadenței duce la confuzia între cauză și efect. Spiritul decadent falsifică perspectiva normală, în așa fel încît propriile sale consecințe apar drept cauze. Dacă această concepție greșită nu este înlăturată, lupta împotriva decadenței (împotriva presupuselor ei cauze,

care, de fapt, sînt doar efectele ei) reprezintă o încercare pe deplin donquijotescă și nu duce la nimic altceva decît la contrariul țelului său, adică la încurajarea decadenței. Nietzsche a accentuat de cîteva ori acest lucru esențial:

> Se confundă cauza cu efectul: decadența nu este înțeleasă ca fiind o condiție fiziologică, iar consecințele ei sînt luate drept cauza reală a indispoziției; exemplu: tot ce ține de moralitatea religioasă[62].

Dacă urmăm bine-cunoscutul sfat metodologic al lui Jaspers și căutăm în opera lui Nietzsche pasaje care să le contrazică pe cele citate mai sus, ne dăm în curînd seama că ele nu sînt deloc greu de găsit și că, de fapt, într-o mare parte a operei sale, filozoful german apără cu tărie concepția despre om ca „animal fantastic", măreția acestuia măsurîndu-se prin *voința sa de iluzie* și prin capacitatea sa de a construi o întreagă rețea de concepte iluzorii și de mecanisme înșelătoare, care falsifică realitatea. Există, într-adevăr, numeroase aforisme în care concepte matematice și logice, legi ale științei și noțiuni filozofice fundamentale precum rațiunea, adevărul, cauza, efectul, subiectul și obiectul sînt privite drept pure ficțiuni, iar cunoașterea umană drept o activitate în întregime metaforică. În *Filozofia lui „Ca și cum"*[63], Hans Vaihinger îi dedică un capitol important lui Nietzsche și oferă o bogată – deși oarecum părtinitoare – colecție de citate care îl susțin în încercarea sa de a demonstra că autorul lui *Zarathustra* este un filozof al *voinței de iluzie* și un precursor al „metafizicii lui «ca și cum»". Vaihinger este conștient, desigur, de relevanța unor asemenea idei atît pentru estetică (de unde și derivă), cît și pentru etică, dar discuția sa se limitează doar la probleme de epistemologie. În consecință, îi putem reproșa faptul că evită o serie de întrebări pe care, oricît de dificile, ar trebui să și le pună și la care ar trebui să răspundă un cercetător al *întregii opere* a lui Nietzsche. De exemplu: dacă ține de natura artei să fie joc estetic și năzuință către iluzie, atunci de ce este acuzat Wagner că ar fi un iluzionist și un mincinos? Ce e atît de rău în faptul că Wagner minte,

mai cu seamă pentru cineva care se încumetă să scrie (citatul figurează în lucrarea lui Vaihinger): „Ah, acum trebuie să îmbrățișăm neadevărul, acum, în sfîrșit, eroarea devine minciună..."[64]?

De regulă, Vaihinger selectează numai pasajele în care Nietzsche vorbește pozitiv despre minciună, mitologizare și ficțiune, lăsîndu-le la o parte pe toate cele care exprimă idei aparent contrare. Faptul că Nietzsche putea lua uneori ficțiunile *in malo sensu* este amintit doar pe scurt și în treacăt, deși este subliniată relația dintre „ficțiunile rele" și „conceptele pe care se bazează moralitatea"[65]. Este limpede însă că Vaihinger nu împărtășește sentimentele antireligioase ale lui Nietzsche. De aceea, în concluzia capitolului despre Nietzsche, el speculează asupra direcțiilor pe care le-ar fi luat filozofia acestuia, dacă boala nu i-ar fi întrerupt cariera atît de brusc: „Nu ar fi renunțat la *Antihrist* (...), dar ar fi prezentat «reversul relelor» cu aceeași franchețe necruțătoare: ar fi «justificat» utilitatea și necesitatea ficțiunilor religioase"[66]. Cine știe?

În orice caz, pentru a înțelege perspectiva lui Nietzsche asupra decadenței, este important să nu uităm că pentru el nici adevărul, nici eroarea, ficțiunea sau minciuna nu au vreo valoare în și prin sine. Ele pot avea o valoare pozitivă sau negativă numai în relație cu viața și în măsura în care încurajează sau împiedică viața. Așa cum arăta Georg Simmel în eseul *Conflictul în cultura modernă* (scris în 1914, publicat în 1918), Nietzsche...

> ...descoperă în viața însăși scopul vieții, care i se refuză acesteia din afară. Această viață este prin natura ei creștere, îmbogățire, evoluție către împlinire și putere, către o forță și o frumusețe ce se revarsă din sine (...). Numai faptul originar al vieții dă sens și măsură, valoare pozitivă sau negativă[67].

Această supremă valorizare a vieții este cea care justifică proiectul grandios al lui Nietzsche de transvaluare a tuturor valorilor și explică esența fervent dialectică a gîndirii sale.

De aceea, Nietzsche poate argumenta în favoarea minciunii în sens extramoral (ca în fragmentul din 1873, semnalat de Vaihinger drept foarte important, *Despre adevăr și minciună în sens extramoral*) și, fără a se contrazice, de fapt, să respingă muzica lui Wagner ca fiind un exemplu de minciună decadentă (morală). Toată chestiunea ține de perspectivă și este util să ne reamintim aici că Nietzsche și-a caracterizat propria filozofie drept „perspectivism". Există o mare diferență între perspectiva din care se poate înțelege că adevărul este o *ficțiune* (o creație a vieții menită să ajute viața în a-și atinge scopurile) și perspectiva din care decadentul atribuie *caracter de adevăr* unei ficțiuni care, ca ficțiune și în anumite condiții speciale, ar fi putut fi chiar justificată în numele vieții. Dacă ne situăm pe pozițiile primei perspective, ne angajăm rațiunea într-o direcție rodnică, în care iluzia devine conștientă de sine – iar conștiința de sine este, de obicei, o forță eliberatoare și dătătoare de viață. Dimpotrivă, dacă luăm iluzia drept realitate și o învestim cu prestigiul „moral" al adevărului, ne acoperim singuri ochii în fața naturii ei și devenim sclavii unei dogme lipsite de viață. Moralitatea, pare a sugera Nietzsche, ucide aspectele vitale ale iluziei (aceleași pe care conștiința le-ar putea intensifica) și lasă cale liberă relei-credințe și autoînșelării. De fapt, nu există nici o inadvertență în viziunea lui Nietzsche, potrivit căreia relațiile complexe dintre adevăr și falsitate, realitate și fantezie sau cunoaștere și invenție pot fi exploatate cu egală eficiență pentru scopurile vieții și, dimpotrivă, pentru cele ale *resentimentului* și răzbunării împotriva vieții.

Din punct de vedere terminologic, este interesant de observat că Nietzsche a început să utilizeze relativ tîrziu termenul *décadence* (în ortografia franceză). S-a spus că lectura *Eseurilor de psihologie contemporană* (1883) ale lui Paul Bourget ar fi fost decisivă în adoptarea termenului de către Nietzsche, dar Walter Kaufmann a înlăturat această eroare, arătînd că termenul a apărut pentru prima oară într-un text din jurul anului 1878 – așadar cu cinci ani înainte de publicarea *Eseurilor* lui Bourget –,

în care Nietzsche afirma că *Don Quijote* „aparține decadenței culturii spaniole”[68]. Este neîndoielnic însă că Nietzsche a preluat cuvîntul *décadent*, cu accentul ascuțit pe primul *e*, de la Bourget, cel dintîi scriitor francez important care l-a utilizat în această formă gramaticală (așa cum am văzut, același cuvînt apare în cîteva notații de dată mai timpurie ale fraților Goncourt, dar *Jurnalul* acestora a început să fie publicat abia în 1887). La fel de limpede este că abia după ce l-a citit pe Bourget Nietzsche a utilizat noțiunea specifică de „stil al decadenței”. Mai mult decît atît, Nietzsche îl parafraza evident pe Bourget în *Cazul Wagner*, atunci cînd dădea celebra definiție a „stilului decadenței”:

> Care este semnul oricărei *decadențe literare*? Acela că viața nu mai sălășluiește în întreg. Cuvîntul devine suveran și sare afară din propoziție, propoziția se extinde și întunecă sensul paginii, pagina capătă viață pe seama întregului – întregul nu mai este întreg. Aceasta este caracteristica oricărui stil al decadenței: de fiecare dată, anarhia atomilor, dezagregarea voinței...[69]

Un fapt este remarcabil cu privire la pasajul citat mai sus, și anume că, în contextul *Cazului Wagner* și al celorlalte lucrări din ultima perioadă a lui Nietzsche, el și sună, și *este* original; și aceasta deoarece se îmbogățește cu semnificațiile complexe și dialectic ambivalente pe care Nietzsche le atribuie ideii de decadență – se îmbogățește în așa măsură, încît pare a fi (pentru Walter Kaufmann, cel puțin) o descriere a însuși stilului „monadologic” al lui Nietzsche[70]. Privită în această lumină, pretenția filozofului de a fi fost un *decadent* – un decadent „care s-a învins pe sine” – trebuie abordată cu toată seriozitatea. De asemenea, faptul că o parafrază atît de evidentă poate căpăta sensuri și valori absente în original (paradoxal, dacă ne mai amintim astăzi de Bourget, e numai datorită prețuirii pe care i-a acordat-o Nietzsche) ar trebui să ne împiedice să exagerăm „influența” acestui scriitor francez asupra gînditorului german. Mai corect ar fi să spunem că adoptarea de către

Nietzsche a cuvintelor *décadence* şi *décadent* (amîndouă preluate de la Bourget), precum şi a anumitor aspecte ale teoriei lui Bourget despre decadenţa culturală, a fost rezultatul îndelungatului şi strînsului contact pe care l-a avut cu literatura şi filozofia franceză şi al meditaţiilor sale pe tema mai generală a decadenţei franceze. După cum am văzut mai înainte, sentimentul decadenţei s-a răspîndit în Franţa după 1848 şi apoi, cu o acuitate care a sporit dramatic, după 1870. Ceea ce-i datorează Nietzsche lui Bourget trebuie privit pe fundalul mai larg al bine-cunoscutei afinităţi a filozofului german pentru cultura franceză, subiect abordat în mod satisfăcător, printre alţii, de W.D. Williams în cartea sa *Nietzsche şi francezii*[71].

Termenii *décadence* şi *décadent* i-au oferit lui Nietzsche posibilitatea de a sintetiza şi unifica o sumă de idei înrudite (declin, degenerare, boală etc.), care deveniseră elemente constitutive ale dialecticii vieţii împotriva morţii, aşa cum o concepuse el mai demult. În realitate, conceptul nietzschean de decadenţă s-a născut nu atît din atitudinea sa faţă de cultura franceză, cît din reacţia faţă de modernitatea culturală germană şi din critica romantismului, a cărui relevanţă pentru modernitate a subliniat-o printre primii. Nietzsche respinge romantismul drept o manifestare a decadenţei, reamintindu-ne celebrul dicton al lui Goethe: „Clasic este ceva sănătos, romantic este ceva bolnav" („Classisch ist das Gesunde, Romantisch is das Kranke"). O altă idee centrală a filozofiei vitaliste a lui Nietzsche poate fi asociată cu meditaţia, nu mai puţin celebră, a lui Goethe: „Scopul vieţii este însăşi viaţa". Putem spune că Goethe l-a influenţat pe Nietzsche-criticul romantismului infinit mai profund decît a făcut-o critica franceză conservatoare începînd cu Nisard, care proclama sus şi tare că romantismul şi decadenţa merg mînă în mînă. În mare măsură, ceea ce a admirat el cel mai mult la Goethe i-a permis lui Nietzsche să diagnosticheze „boala romantică", de care suferiseră cele două mari modele ale tinereţii sale: Schopenhauer şi Wagner. Probabil că tot lui Goethe îi datora chiar şi distincţia sa timpurie

dintre dionisiac și apolinic; dar cu siguranță i-a rămas dator autorului „celei mai bune cărți germane care există" (*Convorbiri cu Eckermann*) pentru revizuirea mai tîrzie a aceleiași distincții, în care dionisiacul *incluzînd* apolinicul a ajuns să se opună *romantismului decadent*. Interesant este faptul că întruparea spiritului dionisiac, așa cum îl concepe Nietzsche către sfîrșitul carierei sale, era însuși Goethe la bătrînețe. Goethe – scria el în *Amurgul idolilor* (apărut la începutul anului 1889) – reprezintă „nu un eveniment german, ci unul european",

> ...o magnifică încercare de a depăși secolul al XVIII-lea printr-o întoarcere la natură, printr-o *ascensiune* către naturalețea Renașterii – un fel de autodepășire din partea secolului (...). El s-a înconjurat pe sine cu orizonturi limitate; nu s-a retras din viață, ci s-a plasat în mijlocul ei; nu a fost slab de înger, ci a luat cît mai mult cu putință asupra lui, peste el, în el. Ceea ce voia el era totalitatea (...). În miezul unei epoci cu concepții nereale, Goethe a fost un realist convins: spunea *da* la tot ce ținea de realitate – și nu a cunoscut experiență mai importantă decît acel *ens realissimum* numit Napoleon (...). Un asemenea spirit *eliberat* și-a luat locul în cosmos cu un fatalism vesel și încrezător, cu *credința* că numai particularul este detestabil și că totul se salvează și se afirmă prin întreg; un asemenea spirit *nu mai neagă*. Credința lui este cea mai înaltă dintre toate credințele posibile: am botezat-o cu numele de *Dionysos*[72].

Goethe ca personalitate istorică este poate cea mai apropiată și mai concretă aproximare pe care a dat-o Nietzsche pentru ceea ce înțelegea el prin „supraom". Dar Goethe fusese un „simplu interludiu" într-o perioadă de decadență, de „haos" și de „extremă tulburare", dominată de un „instinct de oboseală" și de un „romantism al sentimentului": „Oare secolul al XIX-lea nu este (...) pur și simplu un secol al XVIII-lea intensificat, *brutalizat*, adică un secol *al decadenței*?"[73].

Teoria lui Nietzsche despre decadență își dezvăluie întreaga semnificație filozofică și estetică numai dacă, odată cu admirația sa pentru ceea ce simboliza Goethe, luăm în considerare

detaliile criticii sale referitoare la Schopenhauer și Wagner. Polemica lui Nietzsche contra amîndurora, plină de cel mai intens și autentic patos intelectual, este mai relevantă în ceea ce privește conceptul său de decadență decît orice ar avea de spus despre decadenții francezi, de la Rousseau (de departe cel mai violent atacat dintre gînditorii francezi) pînă la Baudelaire. O analiză a relației dintre Schopenhauer și filozofia lui Nietzsche ne-ar duce prea departe, la chestiuni care nu ne preocupă aici în mod direct, de aceea mă voi rezuma la discutarea „cazului" Wagner. Ni se oferă astfel prilejul de a situa viziunea lui Nietzsche asupra decadenței în cadrul mai larg al concepției sale despre artă în general.

Ca și filozofia, arta este menită să slujească vieții, sarcina ei specifică fiind aceea de a organiza experiența într-un mod semnificativ din punct de vedere estetic. Problema este: ce fel de viață promovează arta? După Nietzsche,

> Orice artă, orice filozofie poate fi socotită un remediu și un ajutor în slujba vieții aflate fie în creștere, fie în declin; ea presupune întotdeauna suferință și suferinzi. Dar există două feluri de suferinzi: mai întîi, cei care suferă de o *supra-împlinire* a vieții și vor o artă dionisiacă, dar în același timp și o introspecție și o perspectivă tragică asupra vieții; apoi, aceia care suferă de *sărăcirea* vieții și cer de la artă și de la filozofie calm, nemișcare, ape line sau, dimpotrivă, frenezie, convulsie și anestezie. Răzbunarea împotriva vieții înseși – iată cel mai voluptuos tip de frenezie pentru cei atît de sărăciți![74]

În genealogia artelor, considera Nietzsche, muzica în general este o întîrziată, ea apare în orice cultură drept un produs tipic autumnal:

> Muzica își face apariția ca ultima plantă printre arte (...), ea sosește ultima, toamna, atunci cînd cultura căreia îi aparține începe să se ofilească (...). Numai Mozart a transformat epoca lui Ludovic al XIV-lea și arta lui Racine și a lui Claude Lorrain în aur sunător; numai în muzica lui Beethoven și a lui Rossini s-a cîntat

> pe sine secolul al XVIII-lea (...). Toată muzica adevărată, toată muzica originală, este cîntec de lebădă[75].

Ceea ce nu înseamnă însă că toată muzica este decadentă. După cum am subliniat mai înainte, pentru Nietzsche decadența este o problemă de „voință" și un „ideal", nu un declin ca atare (declinul e și el un adevăr al vieții, a cărui negare ar fi o lașitate), ci *acceptarea* și *încurajarea* declinului. Chiar și în contextul excesiv de decadent al modernității, Nietzsche recunoaște posibilitatea unei muzici „care nu ar mai fi de origine romantică, precum muzica germană – ci dionisiacă"[76]. În prima parte, *Cazul Wagner* oferă un exemplu: opera *Carmen* de Bizet este văzută ca un pandant absolut al decadenței wagneriene. Dacă inversăm termenii caracterizării făcute de Nietzsche lui Bizet, obținem, într-o formă concentrată, principalele sale argumente împotriva lui Wagner:

> Această muzică mi se pare perfectă. Se apropie ușor, suplu, curtenitor. E plăcută, nu *asudă* (...). Este o muzică rea, în chip subtil fatalistă; în același timp, ea rămîne familiară – subtilitatea ei aparține unei rase, nu unui individ. Ea construiește, organizează, finalizează; astfel contrastează cu polipul muzical, cu „melodia nesfîrșită". S-au auzit vreodată pe scenă accente mai dureros de tragice? Fără grimase. Fără contrafacere. Fără *minciuna* stilului înalt[77].

Cît despre Wagner, care împinge la extrem spiritul romantic al decadenței – el este marele mincinos: „...muzica lui nu este niciodată adevărată. Dar este *luată drept adevărată...*"[78]. „Adevărat" este utilizat aici în sensul restrictiv de „fidel" geniului muzicii *qua* muzică, al muzicii ca artă autonomă, justificată estetic prin însăși această autonomie. Minciuna lui Wagner constă în faptul că își folosește propria muzică în scopuri esențialmente nemuzicale. Nietzsche recurge aici la un concept devenit curent în teoria decadenței încă de la Nisard care, după cum ne amintim, îl acuza pe Victor Hugo că pictează cu cuvinte, adică întrebuințează cuvintele pentru a obține efecte

caracteristice unei arte alta decît poezia. Dar intuiția lui Nietzsche este infinit mai profundă decît aceea a lui Nisard și a altor teoreticieni anteriori ai decadenței. Faptul că Wagner pervertește muzica nu reprezintă o deviere accidentală de la specificitatea unei arte anume, ci este elocvent pentru întreaga criză a modernității, care se manifestă prin ceea ce Nietzsche numește foarte sugestiv *teatrocrație*. Wagner este un „incomparabil *histrion*", un *actor*. El nu este un muzician care greșește, nu este nici poet, este numai un *actor* de geniu: „El a devenit muzician, a devenit poet, fiind constrîns de tiranul din el însuși – de geniul lui actoricesc". Astfel:

> Wagner nu a fost muzician din instinct. A dovedit acest lucru renunțînd la orice lege și, mai precis, la orice stil în muzică, pentru a o transforma în ceea ce dorea el, în retorică teatrală, într-o modalitate de expresie, de gesticulație accentuată, de sugestie, de pitoresc psihologic (...). El este Victor Hugo-ul muzicii ca limbaj. Presupunînd întotdeauna că se poate admite de la bun început că, în anumite situații, muzica poate să nu fie muzică, poate să fie limbaj, instrument, *ancilla dramaturgica*. Muzica lui Wagner, dacă nu s-ar ascunde în spatele gustului pentru teatru, un gust foarte tolerant, ar fi pur și simplu o muzică proastă, poate cea mai proastă compusă vreodată[79].

Comparația dintre Wagner și Victor Hugo este extrem de interesantă. Oare Nietzsche avea cunoștință de existența, înainte de Bourget, a lui Nisard, care își aplicase teoria decadenței chiar la Victor Hugo? În orice caz – cunoscîndu-i opțiunile filozofice și estetice –, lui Nietzsche era firesc să-i displacă personalitatea lui Victor Hugo în general și romantismul lui *social* în special. Și chiar dacă avea cunoștință de faptul că Nisard îl respingea pe Victor Hugo, comparîndu-l pe acesta din urmă cu Wagner, Nietzsche inaugurează o perspectivă cu totul nouă asupra fenomenului decadenței moderne. În opoziție cu viziunea „elitistă" asupra decadenței, Nietzsche se află printre primii care au scos în evidență calitatea artei decadente

de a satisface mulțimea, de a fi pe gustul maselor, lucru ilustrat și de Victor Hugo, și de Wagner:

> Victor Hugo și Richard Wagner – ei reprezintă același lucru: în culturile aflate în declin, ori de cîte ori decizia aparține maselor, autenticitatea devine superfluă, dezavantajoasă, un defect. Numai actorul mai stîrnește încă un mare entuziasm[80].

Este de reținut că, în vreme ce subliniază calitatea „populară" a muzicii lui Bizet, Nietzsche vorbește despre atracția *de masă* exercitată de artiști precum Hugo și Wagner. Modernitatea duce la teatrocrație, pentru că „teatrul este o formă de demolatrie [cultul maselor] în materie de gust: teatrul este o revoltă a maselor, un plebiscit contra bunului gust. *Exact acest lucru demonstrează cazul lui Wagner*: el a cîștigat mulțimea, a corupt gustul, ne-a stricat pînă și gustul pentru operă"[81]. Aici, Nietzsche se apropie foarte mult de o definiție a ceea ce, către jumătatea secolului XX, avea să fie desemnat prin termenul *kitsch* – prostul gust ajuns categorie estetică. De asemenea, el introduce aici tema mai largă a „revoltei maselor", devenită de notorietate prin cartea *Revolta maselor* de Ortega y Gasset, publicată în 1930.

Nietzsche era conștient, fără îndoială, de criza modernă a creștinismului. Marea religie a decadenței suferise un proces de dezintegrare, început, pe o scară mai amplă, în secolul al XVIII-lea, același secol în care filozoful descoperise primele semne inconfundabile ale modernității. Dar atunci de ce a descris el oare modernitatea drept esențialmente decadentă? Răspunsul la această întrebare ne dă măsura originalității gîndirii lui Nietzsche în comparație cu aceea a filozofilor istoriei anteriori și contemporani lui: ceea ce moștenise modernitatea de la creștinism era nu un set de simboluri (dintre care unele l-au atras pe Nietzsche pînă la fascinație), ci spiritul *resentimentului*, ostilitatea profundă față de viață. Iar această ostilitate era perfect capabilă să reziste fără simbolurile și dogmele specifice creștinismului, utilizînd pentru scopurile ei o gamă întreagă

de mituri intelectuale seculare „moderne". Nietzsche a avut intuiția pătrunzătoare a faptului că nu există o diferență substanțială între conștiința timpului în modernitate și conceptul iudeo-creștin de timp, iar această intuiție i-a permis să facă din ideea „eternei repetiții" miezul filozofiei sale.

Nietzsche a fost unul dintre primii gînditori occidentali care au scos în evidență cît de îndatorată creștinismului e de fapt modernitatea așa-zis anticreștină. Ideea a cîștigat teren, ceea ce a făcut ca, la o jumătate de secol după aceea, Ortega y Gasset – poate cel mai strălucit urmaș al lui Nietzsche – să abordeze impactul creștinismului asupra modernității aproape ca pe un lucru de la sine înțeles. În capitolul „Valori ale vieții" din *Tema timpului nostru*, Ortega scrie:

> Epoca modernă reprezintă o cruciadă împotriva creștinismului (...). Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, lumea divină ce trebuia să se instaureze se evaporase. Viața aceasta era tot ce îi mai rămăsese omului (...). Gîndirea secolelor trecute, deși anticreștină, a adoptat față de viață o atitudine asemănătoare cu aceea a creștinismului.

Și aceasta pentru că „doctrina modernă a culturii" nu este nimic altceva decît „un creștinism fără Dumnezeu". În perspectiva „progresismului" cultural modern, Ortega subliniază:

> Sensul și valoarea vieții, care este esențialmente actualitate prezentă, se trezesc în zori mereu mai luminoși și tot așa înainte. Existența reală rămîne definitiv la nivelul secundar al simplei tranziții către un viitor utopic. Doctrinele culturii, progresului, futurismului și utopismului sînt un singur și unic *-ism*[82].

În Antichitate, conchide Ortega, apropiindu-se mult de spiritul lui Nietzsche, viața era mai puțin afectată de „valorile trans-vitale" decît în creștinism și în modernitate.

Valorile trans-vitale, explică Nietzsche, sînt esențialmente valori anti-vitale și, ca atare, semne de decadență. Decadența se ridică împotriva vieții ori de cîte ori introduce ideea unui

„dincolo" mîntuitor – indiferent dacă acest „dincolo" este conceput în termenii „vieții de apoi" creștine sau în aceia ai utopiei seculare moderne. Estetic vorbind, decadentul modern – întrupat în Wagner – poate trece ușor de la revoluționarism la nihilism și apoi la creștinism, toate aceste alternative exprimînd aceeași nevoie fundamentală de mîntuire și încercînd să submineze impulsul de „a spune *da*", caracteristic plenitudinii vitale. Dar cum își poate viața conștientiza sensul oare, într-o lume fără decadență? Cum se poate practica arta fundamentală a depășirii sinelui oare, acolo unde nu există decadență, unde nu există tentație? Nietzsche lasă fără răspuns asemenea întrebări. Fără decadență, fără un pericol adevărat, noțiunile de curaj moral (sau imoral), de dramă, de conștiință tragică și multe alte idei centrale ale filozofiei lui Nietzsche ar deveni pur și simplu de neînțeles. La urma urmei, Nietzsche nu numai că s-a învins pe sine ca decadent, ci, în mod ironic, a formulat și cea mai completă *laus decadentiae.*

Teoria decadenței la Nietzsche este, în ultimă instanță, o teorie și o *critică a ideologiei*. Cu toate că noțiunea răspîndită de ideologie, în sensul de „falsă conștiință", i se datorează lui Marx, trebuie observat că analiza făcută de Nietzsche decadenței, mai precis decadenței *moderne*, constituie prima încercare de critică amplă și radicală a ideologiei în general, cu un accent aparte pe ideologiile burgheze moderne (politică, socială, culturală), inclusiv pe ideologiile modernității. Dacă lăsăm la o parte opiniile episodice despre chestiunea ideologiei, avansate de Marx și de Engels, nu există nimic, în tot secolul al XIX-lea, care să se apropie măcar de complexitatea dialectică și de profunzimea filozofiei decadenței a lui Nietzsche. Karl Mannheim, figură dominantă a sociologiei cunoașterii din secolul XX, i-a definit pe Marx și pe Nietzsche drept cei doi precursori majori ai noii critici a ideologiei. Despre Nietzsche, el scrie:

> Cealaltă sursă a teoriei moderne asupra ideologiei și a sociologiei cunoașterii se găsește în sclipirile intuitive ale lui Nietzsche, care a combinat observațiile concrete din acest domeniu cu o teorie

a impulsurilor şi cu o teorie a cunoaşterii, ce amintesc de pragmatism (...). De la Nietzsche, liniile directoare conduc la teoriile lui Freud şi Pareto despre impulsurile originare şi la metodele dezvoltate de ei pentru a privi gîndirea umană drept o suită de distorsiuni şi de produse ale unor mecanisme instinctive[83].

Conceptul de decadenţă în critica marxistă

În 1963, vorbind la o Conferinţă a Scriitorilor Europeni ţinută la Leningrad, Jean-Paul Sartre a simţit nevoia să se distanţeze de poziţiile rigide afirmate de scriitorii şi criticii sovietici în chestiunea „decadentismului". La vremea respectivă, Sartre se considera deja – şi era considerat – marxist. Nefiind deloc un opozant al experienţei sovietice în general, el nu a aderat totuşi la unele dintre dogmele de bază ale ideologiei sovietice oficiale. Mai mult decît atît, era plin de înţelegere faţă de procesul destalinizării, care se afla atunci în plină desfăşurare şi părea a justifica mult mai mult optimism decît era în realitate îndreptăţit să o facă. De aceea, se prea poate ca lui Sartre să i se fi părut că venise momentul respingerii conceptului de „decadentism", în care vedea supravieţuirea jdanovismului – forma specific culturală a terorii staliniste. „Prietenii noştri" [scriitorii sovietici], a declarat Sartre foarte politicos, dau dovadă de superficialitate atunci cînd iau în discuţie problema decadenţei culturale:

> Cînd vorbesc despre Proust, Kafka şi Joyce ca despre nişte autori decadenţi, foarte adesea nici nu i-au citit (...). Şi totuşi, nu aceasta este problema. Adevărata problemă este una ideologică, şi trebuie evidenţiată. Fie acceptăm un marxism totalmente naiv şi simplu şi spunem: „Cutare sau cutare societate este decadentă, aşa încît scriitorii care o exprimă sînt decadenţi" (...). Fie spunem:

> „O societate decadentă pune probleme noi unui scriitor, îl torturează în însăşi conştiinţa sa şi în activitatea sa creatoare". Şi atunci, ne putem întreba: oare mai există oameni progresişti într-o societate decadentă? Iată de ce trebuie să considerăm că această societate, care îl conţine şi îl produce pe artist, îl şi condiţionează; dar nimic nu ne constrînge în vreun fel să-l privim pe cutare autor drept strict decadent. Dimpotrivă, el poate fi recuperat de o nouă societate; şi nu este deloc sigur că în lupta sa împotriva propriilor lui contradicţii el nu a inventat, poate, formele ideilor care vor circula în societatea eliberată[84].

A combate un punct de vedere „naiv" se poate dovedi, intelectual vorbind, un lucru primejdios; polemistul însuşi poate deveni, fără să vrea, naiv şi elementar, cu atît mai probabil cu cît evită să îi supere pe cei ale căror îngustimi de gîndire le combate totuşi. În ciuda caracterului simplist al observaţiilor sale, Sartre avea desigur dreptate atunci cînd susţinea despre conceptul marxist de decadenţă că acesta nu putea şi nu trebuia să fie aplicat fără discriminare în domeniul esteticii. Marx însuşi subliniase caracterul transideologic al marii arte şi insistase asupra imanenţei dezvoltării estetice, într-un fragment celebru (în „Introducere" la *Critica economiei politice*, 1857), în care vorbea despre „relaţia inegală dintre dezvoltarea producţiei materiale şi, de exemplu, producţia artistică", şi în care accentua înapoierea civilizaţiei din Grecia antică, remarcînd totodată permanenţa şi chiar absoluta superioritate a modelelor greceşti de frumos: „Dificultatea nu constă în a înţelege că arta şi eposul grecesc sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Ea constă mai curînd în a înţelege de ce continuă ele să ne ofere plăcere estetică şi, în anumite privinţe, să prevaleze ca standarde şi modele de neatins pentru noi"[85]. Nu există nicăieri la Marx sau la Engels vreo sugestie care să justifice teoria unui paralelism inevitabil între formele sociale aflate în declin şi decadenţa artistică. Dimpotrivă, Marx spunea că declinul anumitor clase, „cum ar fi cavalerii medievali, a furnizat materialul brut pentru opere de artă măreţe şi tragice"[86].

Legat de ideea decadenței artistice în contextul gîndirii marxiste, Sartre a făcut o afirmație mai completă și mai curajoasă, la un an după conferința de la Leningrad, la un simpozion pe tema decadenței ținut în Cehoslovacia (printre participanți numărîndu-se și Ernst Fischer, și Edward Goldstücker, și Milan Kundera):

> Cred că înainte de orice altceva trebuie să respingem *a priori* conceptul de decadență. Este evident că decadența a existat (...). Dar conceptul de decadență poate fi definit și aplicat artei numai pe o bază strict artistică. La întrebarea: Poate fi arta decadentă?, eu răspund: Poate, dar numai atunci cînd o judecăm după propriile ei criterii artistice. Dacă vrem să demonstrăm că Joyce, Kafka sau Picasso sînt decadenți, trebuie să plecăm în primul rînd de la operele lor[87].

Ceea ce urmărește punctul de vedere al lui Sartre este o distincție clară între imanența artistică și ideologie. Aceasta din urmă poate influența arta în diferite moduri, bineînțeles, dar valoarea estetică nu este niciodată în întregime determinată de ideologie; valoarea estetică își merită numele doar în măsura în care transcende ideologia.

În mod semnificativ, nici Marx, nici Engels nu se referă la problema decadenței *artistice*. Ei nici măcar nu utilizează acest termen. Luat în sens general și aplicat social, conceptul de decadență este totuși un element constitutiv al materialismului lor istoric și se exprimă printr-o paletă largă de termeni ce sugerează declinul, decăderea și colapsul inevitabil al claselor conducătoare, atunci cînd nu mai joacă rolul progresist care le-a propulsat către putere. Produs al luptei de clasă, istoria ilustrează, în fiecare etapă, ciocnirea dintre forțele noului și cele ale vechiului. Conflictul se manifestă mai întîi la nivelul producției materiale, care este factorul determinant în istorie: apar mijloace de producție noi și mai eficiente, încurajate de o clasă în ascensiune; formele sociale vechi (instituții, legi etc.), susținute de vechea clasă conducătoare, devin din ce în ce mai

incompatibile cu dezvoltarea continuă a mijloacelor de producție, iar cînd această incompatibilitate atinge punctul de criză, întreaga societate se trezește în mijlocul unei tulburări revoluționare. Drept rezultat, se instaurează o nouă ordine. Esența schimbărilor structurale în istorie se explică printr-o dialectică a conținutului și formei, care presupune transformarea *cantității* (mijloacele de producție, aflate într-o dezvoltare lentă și constantă ce ilustrează principiul evoluției graduale) în *calitate* (noua structură socială impusă de revoluție). *Evoluția* duce la *revoluție*, iar o clasă în declin se opune amîndurora, din punct de vedere atît practic, cît și ideologic.

Dar cultura artistică a unei perioade de criză și declin (cel puțin în ceea ce privește situația claselor conducătoare) este oare o cultură decadentă? Sau, mai precis, un artist care optează pentru o poziție ideologic reacționară este oare un decadent? Nu există absolut nici o aluzie, nici la Marx, nici la Engels, din care să rezulte că s-ar putea stabili o astfel de relație între conținutul ideologic și realizarea estetică. Din contra, un mare artist rămîne un mare artist, chiar dacă opțiunile sale de conștiință merg evident împotriva cursului istoriei. Este relevantă aici afirmația lui Engels despre Balzac:

> Ei bine, Balzac era, din punct de vedere politic, un legitimist; marea sa operă este o elegie constantă la adresa decăderii ireparabile a bunei societăți; simpatiile sale se îndreaptă spre clasa sortită dispariției. Și totuși, niciodată nu este satira sa mai ascuțită, ironia mai amară decît atunci cînd dă viață tocmai bărbaților și femeilor pe care îi simpatizează cel mai mult, și anume nobilii. Și singurii oameni de care vorbește cu admirație sinceră sînt oponenții săi politici cei mai aprigi, eroii republicani de la Cloître Saint Méry, oamenii care, în perioada aceea (1830-1836), reprezentau într-adevăr masele populare. Consider drept una dintre cele mai mari victorii ale realismului și una dintre cele mai mari calități ale lui Balzac faptul că s-a simțit obligat să se ridice împotriva propriilor sale simpatii de clasă și prejudecăți politice, *văzîndu-i* pe adevărații oameni ai viitorului acolo unde, la vremea aceea, erau de găsit[88].

Nici conceptul, nici termenul *decadență* nu au jucat vreun rol semnificativ în interpretarea marxistă a artei, înainte de începutul secolului XX. Dacă lăsăm la o parte anumite apariții pur accidentale ale cuvîntului în textele critice marxiste de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX (cînd epitetul francez *décadent* căpătase un fel de popularitate internațională, care depășea cu mult disputele literare din viața culturală pariziană), primul marxist care a propus o teorie pe deplin articulată a decadenței artistice a fost un rus, filozoful și criticul revoluționar G.V. Plehanov (1856-1918). Cu toate că marxismul lui Plehanov era diferit de cel al lui Lenin – diferență accentuată de faptul că Plehanov s-a solidarizat cu menșevicii și ulterior a respins viziunea leninistă a revoluției socialiste ruse –, modul său de a înțelege estetica și doctrina pe care a definit-o drept „critică științifică" au fost imediat acceptate și mai tîrziu „canonizate" de către ideologii de partid din Uniunea Sovietică. Scrierile estetice ale lui Plehanov au fost publicate și popularizate pe scară largă, iar unele dintre ideile sale – în special analiza decadenței culturii burgheze occidentale – au devenit teme predilecte ale criticii sovietice, mai ales în epoca terorii intelectuale jdanoviste, și acceptate ca un lucru de la sine înțeles chiar și după accea. De aceea, nu trebuie să fim surprinși dacă descoperim că articolul despre „decadență" din ediția 1970 a *Marii Enciclopedii Sovietice* se bazează în întregime pe autoritatea teoretică a lui Plehanov (evident, din motive cosmetice s-a renunțat la Jdanov și la o pleiadă de alți experți staliniști în problema decadenței)[89].

Important de subliniat este faptul că, deși era un marxist autentic, modul în care Plehanov a denunțat decadența din literatura modernă se apropie mult mai mult de anumite tradiții intelectuale rusești din secolul al XIX-lea – mai ales de *viziunea etică* asupra artei, promovată de diverși autori, precum V.G. Bielinski, Cernîșevski sau Tolstoi (în eseul anarhisto-religios *Ce este arta?*) – decît de spiritul marxismului. Plehanov-teoreticianul decadenței introduce în critica marxistă, fără să

vrea, îndelungata ambivalență rusească față de modernitatea occidentală și de expresiile ei artistice. Despre critica marxistă ortodoxă din secolul XX în problema decadenței ar fi deci corect să spunem că este în mare parte, dacă nu exclusiv, o contribuție rusească.

Opiniile lui Plehanov despre arta modernă și despre decadență sînt rezumate în eseul *Arta și viața socială* (1912), în care stabilește o legătură istorică directă între ostilitatea romantică față de modul de viață burghez și negativismul decadent (sau neoromantic); ambele atitudini sînt nu numai sterile și autodistructive, ci și – în ciuda pretenției lor de a nu se supune vreunui ideal utilitar – evident conservatoare, ba chiar reacționare. Nici romanticii, nici neoromanticii nu au luptat, realmente, împotriva burgheziei; de fapt, ei au acceptat societatea burgheză, primii „în mod instinctiv", ceilalți „în mod conștient". Decadența nu este, prin urmare, nimic altceva decît un caz de duplicitate. Plehanov scrie:

> Tendința către artă pentru artă apare și se instalează oriunde există un dezacord insolubil între creatorii de artă și contextul social în care ei trăiesc (...). Deși s-au declarat împotriva vulgarităților societății în care trăiau, romanticii, parnasienii și realiștii nu s-au revoltat în nici un fel împotriva relațiilor sociale în care își aveau rădăcinile aceste vulgarități. Dimpotrivă, deși i-au denunțat pe „burghezi", ei au acceptat societatea burgheză – în mod la început instinctiv, apoi pe deplin conștient. Și cu cît s-a intensificat lupta de emancipare față de sistemul social burghez, cu atît mai conștient a devenit atașamentul față de acest sistem al adepților francezi ai artei pentru artă. Și cu cît le-a devenit mai conștient acest atașament, cu atît mai puțin au putut rămîne indiferenți la conținutul ideologic al propriilor lor opere. Iar orbirea lor în fața noului curent care încerca să regenereze întreaga viață socială i-a făcut să aibă idei greșite, înguste și bigote, de unde și deprecierea calitativă a ideilor exprimate în operele lor. Drept rezultat firesc al acestei evoluții, realismul francez a ajuns într-o fundătură, din care aveau să se nască (...) tendințe decadente și mistice[90].

Modul în care abordează Plehanov problema decadenței nu numai că este rigid și schematic, dar include și prezumții flagrant contradictorii, pe care el nu a făcut nici cel mai mic efort de a le reconcilia. Inconsistența fundamentală a teoriei sale provine din faptul că tratează decadența simultan drept (1) un fenomen natural, formă inevitabilă a unei culturi agonizante, produsă de o societate muribundă („...mărul trebuie să producă mere și părul, pere; tot astfel, arta din epoca stingerii capitalismului este în mod necesar decadentă")[91] și (2) rezultatul unei opțiuni libere și în mod conștient reacționare a scriitorilor și artiștilor. Decadenții, ni se spune, „doresc mișcare. Dar mișcarea pe care o doresc ei este o mișcare conservatoare, opusă mișcării de emancipare a timpului nostru (...). De aceea, nici chiar cei mai buni dintre ei nu pot produce acea operă de valoare, de care ar fi fost capabili dacă simpatiile lor sociale și modul lor de gîndire ar fi fost altele"[92]. Dar o afirmație atît de categorică echivalează cu a spune că, pînă la urmă, un măr ar fi făcut pere dacă s-ar fi hotărît să procedeze astfel! Punctul al doilea este esențial pentru viziunea extrem de politizată asupra decadenței a lui Plehanov; el îl îndreptățește să le aducă decadenților acuzații morale dintre cele mai severe, ceea ce i-ar fi fost imposibil dacă s-ar fi limitat la explicația „naturală".

Puritan revoluționar, Plehanov îi acuză pe decadenți de trîndăvie contrarevoluționară: „Esteții din ziua de azi își doresc o ordine socială care să silească proletariatul să muncească, în timp ce ei se dedau plăcerilor elevate (...) precum desenatul și coloratul de cuburi și alte figuri geometrice"[93]. Cubismul (supus unui atac violent într-o secțiune a articolului), la fel ca și alte manifestări ale avangardei artistice timpurii, face obiectul unei respingeri atotcuprinzătoare, iar pe această linie au mers nu numai principalii reprezentanți ai criticii sovietice oficiale, ci și intelectualii marxiști mai bine informați și mai complecși – de exemplu, un Georg Lukács sau, în Anglia, un Christopher Caudwell. În stilul său direct, Plehanov subliniază că „prin constituția lor incapabili de muncă serioasă, [decadenții]

sînt plini de indignarea cea mai sinceră la gîndul unei ordini sociale în care nu vor exista leneşi"[94]. Decadentul trîndav este şi lacom, şi în perfectă complicitate cu burghezia pe care pretinde a o dispreţui: „«Arta pentru artă» (...) a devenit artă pentru bani (...). Mai este oare de mirare că, într-o epocă de mercenarism generalizat, şi arta a devenit mercenară?"[95]

La Plehanov, tradiţia rusească a cenzurii etice a esteticului atinge stadiul unei involuntare autoparodieri, ce avea să fie dusă pînă la extreme incredibile în perioada stalinistă. Lăsînd la o parte clişeele polemice rudimentare şi caracterul anost al stilului şi gîndirii sale, putem spune că Plehanov este, poate, primul reprezentant notoriu al marxismului vulgar în critica literară. Reducționismul economic larg și flexibil al lui Marx devine la Plehanov în mod explicit și aproape exclusiv politic și anunță cu claritate politizarea totală a criteriilor literare, care avea să marcheze atît teoria, cît și practica realismului socialist. Teoria decadenței făcută de Plehanov a fost probabil cea mai importantă premisă a apariţiei, douăzeci şi ceva de ani mai tîrziu, a doctrinei estetice oficiale sovietice, realismul socialist. Legătura dintre cele două este atît de puternică încît, dacă înlăturăm ideea de decadență burgheză (așa cum au conceput-o Plehanov și apoi birocrații culturali staliniști), denumirea de *realism socialist* nu mai înseamnă pur și simplu nimic. Această legătură este evidențiată în articolul despre „decadență" din ultima ediţie a *Marii Enciclopedii Sovietice:*

> Numeroase motive ale structurii mentale decadente au devenit proprietatea diferitelor curente artistice moderniste. Arta realistă progresistă şi, înainte de toate, arta realismului socialist se dezvoltă într-o luptă constantă împotriva acestora. Criticînd diferitele manifestări în artă şi literatură ale atitudinilor legate de decădere şi declin, estetica marxist-leninistă porneşte de la principiile conţinutului profund ideologic, al identificării cu poporul şi al orientării partinice în artă.

În ciuda caracterului său simplist şi iremediabil mecanicist, teoria sovietică asupra decadenţei culturale burgheze, care

suprapunea în mod arbitrar decadentismul, modernismul și avangarda, a rămas necontestată între anii '30 și '70 ai secolului XX, nu numai în Uniunea Sovietică, ci și în cercurile marxiste ortodoxe din întreaga lume occidentală. Chiar și comuniștii occidentali cei mai bine dotați intelectual au acceptat ca de la sine înțelese banalitățile viziunii staliniste asupra decadenței burgheze, parcă fără a-și da seama de naivitățile filozofice scandaloase și de erorile grosolane (chiar din punctul de vedere al marxismului) pe care aplicarea ei avea să le producă. Unele dintre scrierile marxistului englez Christopher Caudwell oferă un bun exemplu în acest sens. Concepția lui Caudwell despre decadență (decăderea civilizației burgheze, întruchipată de „cultura agonizantă" a modernității occidentale) nu este, în mod cert, atît de rudimentară precum aceea moștenită de critica sovietică de la Plehanov. În *Studii despre o cultură muribundă* (1938) și *Noi studii despre o cultură muribundă* (1949), ambele culegeri postume, Caudwell nu este dispus să accepte că arta pentru artă este doar artă pentru bani. El face distincție între „arta comercializată" și „reacția împotriva unei degradări atît de evidente a misiunii artistului", dar, pentru că ambele sînt produse ale aceluiași declin burghez, le neagă orice relevanță estetică sau de altă natură. În eseul „Frumusețea. Studiu asupra esteticii burgheze", el scrie:

> Deoarece nu se înțelege că frumosul este un produs social, există o degradare chiar și a formelor „celor mai pure" ale produselor artistice. Avem artă comercializată, care este pur și simplu un masaj afectiv (...). De aici romane și filme destinate împlinirii dorințelor, de aici jazz-ul. Burghezia inundă lumea cu produse artistice de o josnicie inimaginabilă pînă în zilele noastre. Apoi, reacționînd împotriva unei asemenea degradări evidente a misiunii artistului, arta părăsește piața și devine non-socială, adică personală. Devine artă „pretențioasă" [„high-brow"], culminînd în fantezie personală. Opera de artă sfîrșește ca fetiș, pentru că a fost o marfă. Și una, și cealaltă sînt în aceeași măsură semne ale decăderii civilizației burgheze din cauza contradicțiilor existente la temeliile sale[96].

Atît avangardiștii individualiști (dadaiști și suprarealiști)[97], cît și producătorii de maculatură burgheză au drept obiectiv distrugerea artei, consecință inevitabilă a fazei muribunde a capitalismului. Modelul esențial al lui Caudwell este, fără îndoială, cel stalinist, ceea ce face și mai remarcabil faptul că unele dintre analizele din *Studii*, în special anumite considerații estetice din opera sa critică majoră, *Iluzie și realitate* (1937), reușesc să se elibereze de obtuzitatea dezarmantă a viziunii marxiste vulgarizate, promovate de *activiștii* literari ai mișcării comuniste internaționale.

Asemănările izbitoare dintre condamnarea decadenței de către sovietici (în numele realismului socialist) și respingerea de către fasciști a „artei bolnave" a modernismului (în numele artei sănătoase și frumoase care place poporului) au trecut neobservate de către intelectualii comuniști. Abia pe la mijlocul anilor '60 criza de conștiință provocată de destalinizare i-a determinat pe marxiștii occidentali asociați mișcării comuniste să reexamineze dogma sovietică a decadenței și implicațiile acesteia. Cazul filozofului și criticului austriac Ernst Fischer, fost stalinist, este demn de a fi menționat aici. În cartea sa *Artă și coexistență* (1966), tradusă în limba engleză sub titlul *Art Against Ideology*, Fischer a simțit nevoia de a-și revizui viziunea anterioară despre decadență, viziune apropiată de conceptul sovietic oficial de decadență. Cartea lui Fischer în întregul ei reprezintă o bună ilustrare a renașterii poststaliniste a marxismului umanist în contextul mișcării comuniste din Europa Occidentală. Acest spirit nou nu a fost niciodată acceptat de Moscova, iar suprimarea brutală, în august 1968, a socialismului „cu față umană", experimentat în Cehoslovacia, a arătat clar că ideologii de la Kremlin nu erau dispuși să tolereze nimic din ce ar fi putut însemna o reală destalinizare intelectuală. Nu trebuie să ne mire deci faptul că Fischer a fost exclus din micul partid comunist austriac promoscovit, după ce și-a exprimat sus și tare dezacordul față de invazia Cehoslovaciei

(august 1968) de către trupele sovietice şi ale altor ţări din Pactul de la Varşovia.

Revenind acum la problema decadenţei, să observăm că maniera nouă în care a abordat-o Fischer, către mijlocul anilor '60 ai secolului XX, nu reprezintă o abandonare a marxismului, ci mai curînd o descoperire a anumitor aspecte vitale (chiar dacă „neortodoxe") ale gîndirii marxiste occidentale. Iată de ce opinia revizuită a lui Fischer asupra decadenţei – cu noul ei accent pe caracterul „ideologic" şi „fals" al artei cu adevărat decadente – se apropie foarte mult de preocuparea Şcolii de la Frankfurt pentru „falsitatea" estetică şi, în general, pentru diferitele forme de „falsă conştiinţă" care caracterizează modernitatea. Cu alte cuvinte, „decadenţa" lui Fischer acoperă o arie largă din ceea ce s-ar numi astăzi „kitsch", mai precis „kitsch politic", după cum se va vedea în continuare.

Diversele mişcări inovatoare care constituie fenomenul amplu al modernismului nu mai sînt considerate decadente de către Fischer. În mod semnificativ, el descoperă acum motivaţia pozitivă a devalorizării subiectului în pictura modernă: „Multă vreme", scrie el în *Problema Decadenţei*,

> am înclinat să văd în această devalorizare a subiectului, în această eclipsare a lui „ce" de către „cum", un simptom al decadenţei şi mi-am expus această părere în volumul *Necesitatea artei*. Astăzi cred că m-am înşelat (...), pentru că în această devalorizare a subiectului putem recunoaşte o anumită respingere a „ideologiei" ca falsă conştiinţă (...). Oare bătăliile, încoronările, evenimentele istorice să fie într-adevăr mult mai semnificative decît subiectele „mici", „privite într-o anumită lumină" – lumina descoperită de impresionism? (...) Impresionismul nu a reprezentat un declin, ci un punct de plecare către noi posibilităţi[98].

Fischer se întreabă dacă, în loc să considerăm decadenţi artişti precum Becker-Modersohn, Klee, Kollwitz, Barlach, Kandinsky şi Kokoschka (ale căror opere erau expuse în 1937 în expoziţia *Artă degenerată*, deschisă de însuşi Hitler), nu ar

trebui să caracterizăm drept „iremediabil decadente" vidul ostentativ și falsa sublimitate a artei naziste. Și ce ar mai rămîne de spus despre realismul socialist, în a cărui viziune artiștii mai sus amintiți erau de asemenea exemple tipic degenerate ale burgheziei decadente? Cititorul receptiv înțelege că Fischer era perfect conștient de paralelismul stînjenitor dintre arta fascistă și realismul socialist, ca și de analogia dintre abordarea nazistă și cea sovietică a problemei decadenței. În cazul acestei analogii, unica diferență constă în aceea că Hitler vedea în decadenți pe reprezentanții „marxismului distructiv", în timp ce marxiștii îi respingeau drept mesageri ai capitalismului monopolist aflat în ultimul stadiu de putrefacție! Dacă nu ar fi existat această diferență, următorul pasaj dintr-un discurs al lui Hitler (citat de Fischer) s-ar fi putut confunda ușor cu o denunțare similară a decadenței „burgheze", făcută de oricare dintre ideologii sovietici oficiali, de la Jdanov la Hrușciov:

> Poporul nostru sănătos, necorupt, nu va mai tolera o artă îndepărtată de viață și contrară naturii (...). Această artă degenerată înseamnă distrugere și își are rădăcinile în marxismul distructiv, acel dușman de moarte a tot ce este natural și popular (...). Vom duce de acum înainte o campanie necruțătoare de nimicire a ultimelor elemente de dezintegrare din cultura noastră[99].

Concluzia eseului lui Fischer avansează un punct de vedere care e o respingere categorică a oricărei teorii *generale* a decadenței culturale în critica marxistă:

> Trebuie făcută distincție între declinul sau ascensiunea omenirii în totalitate, declinul sau ascensiunea claselor, națiunilor și sistemelor sociale și declinul sau ascensiunea artelor (sau a unei ramuri particulare a artelor), în interiorul claselor, națiunilor și sistemelor sociale (...). Toate aceste lucruri interacționează unele cu altele, se condiționează și se interpenetrează unele pe altele într-o multitudine de feluri, formînd un proces reciproc continuu, fără a deveni vreodată un mecanism rigid. Lucrul acesta în sine se pretează la multe aplicări și utilizări greșite ale conceptului de „decadență" și face necesară concretizarea acestuia în fiecare caz în parte[100].

Ca și Sartre în aproximativ aceeași perioadă, Fischer nu poate evita concluzia că „decadența" este un concept care trebuie utilizat cu foarte mare precauție și numai în cazuri foarte precis definite și circumscrise, orice generalizare fiind potențial înșelătoare și dăunătoare. În măsura în care arta nu este ideologică (și cu atît mai mult atunci cînd este în mod expres și deliberat anti-ideologică), ea nu poate fi socotită decadentă. Așadar, numai arta ideologică poate fi decadentă. Dar arta ideologică – specifică modernității, dacă ținem cont că modernitatea reprezintă o epocă a ideologiei – este descrisă cel mai bine în termenii kitsch-ului. Cu toate intențiile sale excelente, atunci cînd numește decadentă arta ideologică, Fischer utilizează iarăși în mod greșit termenul *decadență*, deși între kitsch și decadență există numeroase și semnificative conexiuni – adeseori însă de ordinul contrastului –, iar relația dintre problema decadenței și cea a ideologiei nu trebuie în nici un caz ignorată.

De altfel, se poate spune că teoria marxistă ortodoxă (sovietică) și critica decadenței ajung să fie atît de nesatisfăcătoare, ba chiar atît de evident simpliste și pline de clișee, din cauza utilizării absolut nedialectice a conceptului de ideologie. Modul în care abordează Marx și Engels chestiunea ideologiei, deși nu s-a transformat niciodată nici măcar într-un rudiment de teorie închegată, conținea anumite intuiții foarte originale, abandonate însă pur și simplu de Lenin și apoi de întreaga ortodoxie marxist-leninistă, din motive ce nu pot fi detaliate aici. Poate că principala cauză a acestei veritabile trădări intelectuale a marxismului originar a fost, în chip ironic, una ideologică, și anume nevoia statului sovietic totalitar de noțiuni simple, ușor de recunoscut, care să fie utilizate drept propagandă împotriva „ideologiei burgheze" și în sprijinul „ideologiei revoluționare" etc. Rezultatul previzibil a fost acela că acest tip de propagandă extrem de primitivă a sfîrșit prin a deveni linia ideologică oficială a partidului, linie care a trebuit urmată în cel mai literal sens de toată lumea. Orice încercare de gîndire

originală, chiar și în contextul tradiției dialectice a marxismului, a fost înăbușită cu brutalitate. „Decadența" ideologiei burgheze și afirmarea triumfătoare a contrariului ei, „ideologia științifică" marxist-leninistă, au devenit teme ale noii credințe impuse.

Noutatea conceptului marxist de ideologie și numeroasele sale aplicații posibile în diverse domenii ale cunoașterii au trecut nebăgate în seamă o lungă perioadă de timp, dar ideile lui Marx au fost redescoperite, în cele din urmă, și utilizate – nu de către marxismul ortodox, ci de către gînditori care l-au citit și interpretat pe Marx în mod independent și adeseori heterodox, așa cum a procedat Karl Mannheim în *Ideologie și utopie* (1929-1931) sau în eseurile sale despre „sociologia cunoașterii". Critica de stînga a ideologiilor și-a dezvoltat încet posibilitățile inițiale; în schimb, cea de dreapta, sub enorma influență a lui Nietzsche de la sfîrșitul unui secol și începutul celuilalt, a declanșat un atac mai temeinic și mai ordonat din punct de vedere dialectic împotriva principalelor ideologii ale timpului (inclusiv a socialismului)*. Fără a recurge direct la categoria nominală de ideologie, teoria despre decadență a lui Nietzsche, așa cum rezultă ea din analiza pe care acesta o face modernității, implică în mod limpede noțiunea de „falsă conștiință". Să ne reamintim de asemenea că Nietzsche-dialecticianul devenise conștient de ambiguitatea adevărului însuși – adevărul fiind uneori slujitorul declinului și al morții, situație în care „iluzia conștientă de sine" rămînea singura alternativă vitală.

Minciuna și autoînșelarea ideologică reprezintă, ca trăsături ale modernității, tema predilectă a celui mai important filozof al culturii influențat de Nietzsche, și anume Oswald Spengler.

---

* Distincția dintre „dreapta" și „stînga" în problemele legate de istoria intelectuală modernă, ca și în multe alte privințe, este adeseori nu numai arbitrară – ca orice convenție –, ci și primejdios de înșelătoare, putînd servi drept justificare celui mai brutal tip de reducționism politic. Aici este utilizată numai pentru că e practic convenabilă.

Este interesant de arătat aici că *Declinul Occidentului* al lui Spengler (publicat în 1918) și în general explicațiile filozofice ale dreptei referitoare la declinul occidental erau socotite oarecum stimulative de către anumiți gînditori marxiști independenți. Așa par a sta lucrurile cel puțin cu cîțiva dintre reprezentanții Școlii de la Frankfurt. În articolul intitulat „Spengler astăzi" (1941), T.W. Adorno, deși foarte critic față de metafizica „pozitivistă" a istoriei practicată de Spengler, recunoaște nu numai forța gîndirii acestuia, ci și că:

> Alături de Klages, Moeller van der Bruck, Jünger și Steding, Spengler se numără printre acei teoreticieni ai reacțiunii extreme a căror critică a liberalismului s-a dovedit superioară în mai multe privințe aceleia care venea dinspre aripa stîngă. Ar merita studiate cauzele acestei superiorități. Ea se datorează, probabil, unei atitudini diferite față de complexul „ideologiei". Adepții materialismului dialectic au considerat ideologia liberală, pe care au criticat-o, drept o premisă în linii mari falsă. Ei nu au pus sub semnul întrebării ideile de umanitate, libertate și dreptate ca atare, ci doar au negat pretenția societății noastre că ar reprezenta întruparea acestor idei. Deși au tratat ideologiile ca pe niște iluzii, încă le mai socoteau iluzii ale adevărului însuși (...). Înainte de toate, criticii de stînga nu au reușit să observe că „ideile" în sine, în forma lor abstractă, nu sînt simple imagini ale adevărului care se vor materializa mai tîrziu, ci sînt ele însele suferinde, bolnave de aceeași nedreptate sub semnul căreia au fost concepute și atrase de lumea împotriva căreia au fost create. La dreapta, puteai privi cu atît mai ușor dincolo de ideologii, cu cît te interesa mai puțin adevărul conținut în ele, într-o formă oricît de falsă. Toți criticii reacționari îl urmează pe Nietzsche în măsura în care privesc libertatea, umanitatea și dreptatea drept niște simple înșelătorii inventate de cei slabi pentru a-i proteja împotriva celor tari[101].

Cu numai cîteva rînduri mai jos, Adorno caracteriza drept „comodă" și chiar „ieftină" această critică de dreapta a ideologiilor, considerînd-o însă oricum superioară aproape oricărei critici de stînga a ideologiei, ceea ce demonstrează disprețul

său față de precaritatea filozofică a criticii de stînga. Prin urmare, Adorno se simte obligat să respingă atît interpretarea Nietzsche-Spengler a decadenței, cît și (implicit) pe cea stîngistă. Introducînd astfel tema principală a gîndirii sale, și anume aceea a *negației* și *negativității* – temă ce avea să fie dezvoltată mai tîrziu într-una dintre operele sale filozofice majore, *Dialectica negativă* (1966) –, el ajunge, aparent paradoxal, la reabilitarea noțiunii de decadență, de care se abuzase mult prea mult atît dinspre dreapta, cît și dinspre stînga. Tocmai datorită negativității ei necruțătoare, decadența devine refugiul unei „potențialități mai bune" și se dovedește capabilă de a elibera forțele ascunse ale Utopiei. Articolul lui Adorno despre Spengler se încheie cu următorul pasaj, care merită să fie citat în întregime:

> Spengler are privirea pătrunzătoare a vînătorului care străbate necruțător orașele lumii, ca și cum ele ar fi o junglă – ceea ce și sînt de fapt. Dar un lucru a scăpat privirii sale: forțele eliberate de declin. „Cît de bolnave par toate cele ce vor veni" („Wie scheint doch alles Werdende so krank") – această propoziție a poetului Georg Trakl transcende peisajul lui Spengler. În primul volum al *Declinului Occidentului*, există un pasaj omis din traducerea engleză, care se referă la Nietzsche: „El a folosit cuvîntul *decadență*. În această carte, termenul *Declinul Occidentului* înseamnă același lucru, doar mai cuprinzător, extins de la cazul cu care ne confruntăm astăzi la un tip general de epocă istorică și privit de la înălțimea unei filozofii a devenirii". Într-o lume a violenței și a vieții apăsătoare, această decadență este refugiul unei potențialități mai bune, în virtutea faptului că refuză să se supună respectivei vieți, culturii ei, brutalității și sublimității ei. Aceia pe care, după cum afirmă Spengler, istoria îi va da la o parte și îi va anihila personifică în mod negativ, în contextul negativității acestei culturi, ceva ce promite, oricît de slab, să rupă vraja culturii și să pună capăt ororii preistoriei. Protestul lor este unica noastră speranță că destinul și forța nu vor avea ultimul cuvînt. Ceea ce se opune declinului Occidentului este nu cultura supraviețuitoare, ci Utopia care se prefigurează fără cuvinte în imaginea declinului[102].

Este important de observat aici că nu numai Adorno, ci și toți cei interesați de estetică, dintre reprezentanții Școlii de la Frankfurt (mutată după 1933 în Franța, iar după invadarea Franței în timpul celui de-al doilea război mondial, în Statele Unite), erau conștienți de faptul că arta (arta *adevărată*) și ideologia sînt două concepte care se exclud reciproc. Dar ideologia se poate manifesta, între altele, prin artă *falsificînd-o*, pentru a o face să servească împlinirii unor scopuri specific ideologice. Problema *falsității* în artă și a consecințelor influenței sale din ce în ce mai mari în epoca noastră (prin comercializare, manipulare ideologică etc.) este discutată în multe eseuri ale lui Adorno, începînd de la celebra *Filozofie a muzicii moderne* (scrisă în anii 1940-1941, publicată în 1949). Din pricina acestei proliferări a falsității și a utilizării (greșite), deși profitabile din punct de vedere ideologic, a practic tuturor formelor cunoscute ale artei, artistul modern autentic este silit să caute noi mijloace de expresie, a căror noutate, după cum afirmă Adorno, se măsoară exclusiv prin negativitatea lor, prin refuzurile din ce în ce mai complexe pe care le presupune opțiunea în favoarea lor. Un asemenea ascetism, inflexibil în negativitatea sa, este ilustrat de Arnold Schönberg căruia, în *Filozofia muzicii moderne*, i se opune, ca exemplu de compromis estetic, Stravinski. (Cazul lui Stravinski este analizat în introducere, sub titlul lipsit de orice echivoc „Falsa conștiință muzicală"[103].)

Analiza dialectică a „falsei conștiințe" (în filozofie, în estetică și oriunde altundeva) îl conduce pe Adorno către un pesimism din ce în ce mai intransigent și mai auster – lucru valabil mai cu seamă pentru scrierile sale tîrzii, în care s-a văzut obligat să recunoască: „Filozofia, care părea cîndva depășită, trăiește mai departe pentru că momentul de a înțelege acest lucru a fost irosit. Judecata sumară după care ea n-ar fi făcut altceva decît să interpreteze lumea și după care resemnarea ei în fața realității ar fi mutilat-o devine un defetism al rațiunii după ce încercarea de a schimba lumea a eșuat"[104]. Aluzia la celebra teză antifilozofică a lui Marx privitoare la Feuerbach („Pînă

acum, filozofii s-au mulțumit să interpreteze lumea; ceea ce contează este să o schimbi") este foarte transparentă.

Înțelegînd decadența drept o cultură a negației (ceea ce o apropie foarte mult de anumite definiții ale modernismului sau avangardei), Adorno sugerează posibilitatea unei reevaluări a conceptului estetic de decadență în limitele unei teorii dialectice a ideologiei. Expresie a unui moment istoric precis, decadența nu mai pare a fi o manifestare nocivă a „ideologiei burgheze", ci, dimpotrivă, o reacție împotriva acesteia și, mai mult, o conștiință profundă și autentică a unei crize pentru care nu se pot prescrie soluții simple (nici chiar dificile)[105]. Dar Adorno nu a întreprins o analiză mai sistematică sau mai explicită a conceptului de decadență înțeles în acest sens – după cum nu a întreprins nici vreun alt reprezentant al Școlii de la Frankfurt. Sociologi și critici ai culturii, ei și-au dedicat atenția fenomenelor direct ideologice, iar în această privință realizările lor sînt remarcabile; ei s-au numărat printre primii care au propus o teorie persuasivă a culturii populare sau de masă (legată de societatea de masă) și care au meditat asupra diferitelor aspecte și funcții ale pieței culturale moderne și consumului cultural de masă și asupra a ceea ce Adorno și Horkheimer au numit „industria culturii". (Aceste contribuții vor fi analizate mai în amănunt în capitolul despre kitsch.)

Faptul că intuițiile mai mult sau mai puțin fortuite ale lui Adorno legate de problema decadenței artistice s-au dovedit potențial rodnice a fost demonstrat de abordarea independentă, dar în anumite privințe similară, a conceptului de decadență în Italia. Drept rezultat, o mare parte a criticii italiene contemporane utilizează termenul *decadentismo* ca pe o categorie istorică majoră, uneori la fel de generală și de complexă ca și aceea de modernism. Faptul că unii critici moderni italieni sînt marxiști sau cel puțin influențați de marxism (chiar dacă nu de cel ortodox, leninisto-stalinist) explică poate această preferință terminologică specifică.

„Il decadentismo"

În timp ce denumirile literare de *decadență* sau *decadentism* au fost, pentru un motiv sau altul, fie reduse la un sens istoric strict limitat (anii 1880 în Franța, perioada victoriană tîrzie ilustrată de scriitori precum Walter Pater, Oscar Wilde, Arthur Symons etc. în Anglia), fie pur și simplu ignorate de majoritatea școlilor critice occidentale, italienii par a fi ajuns, pe la începutul secolului XX, la un fel de consens în ceea ce privește aplicarea celor două noțiuni înrudite și de atunci continuă să le utilizeze și să facă speculații pe tema lor. Astăzi, „decadentismo" constituie o categorie istorică și estetică majoră a criticii literare italiene, comparabilă prin complexitate și cuprindere cu concepte precum romantismul, naturalismul, modernismul. Riccardo Scrivano propune, în introducerea la antologia sa *Decadentismul și critica* (1963), o periodizare a evoluției „decadentismo"-ului în critica italiană, periodizare utilă pentru scopurile expozitive generale ale eseului de față.

Există, potrivit lui Scrivano, trei faze principale în evoluția conceptului: (1) prima perioadă începe la confluența secolelor al XIX-lea și XX, cînd termenul *decadentismo* era utilizat în legătură cu literatura contemporană europeană, în special franceză (de exemplu, în *Literatura de excepție* a lui Vittorio Pica, publicată în 1898), și se întinde pînă la începutul anilor '20. În acest interval de timp, cea mai importantă poziție critică referitoare la „decadentismo" este a lui Benedetto Croce, a cărui atitudine negativă față de „rafinamentele voluptuoase" și „senzualitatea animalică" ale mișcării decadente internaționale se regăsește în diferite eseuri și articole adunate în cele șase volume din *Literatura noii Italii*, în *Poezia și non-poezia* (publicată pentru prima oară în 1923), în *Poezia antică și modernă* etc. (2) Începutul celei de a doua faze este marcat de tratarea conceptului de decadență de către Francesco Flora în

cartea sa *De la romantism la futurism* (1921). Deși continuă să fie un concept controversat, „decadentismo" tinde să fie receptat din ce în ce mai mult drept o dezvoltare firească a romantismului. Supus unui proces general de istoricizare, conceptul își pierde treptat conotațiile negative. Faza a doua se încheie cu o respingere fermă a vechii condamnări moraliste a decadenței drept patologie estetică. Noua atitudine față de „decadentismo" este ilustrată în *Poetica decadentismului* (1936) a lui Walter Binni. (3) A treia și ultima fază a început la sfîrșitul anilor '30 și continuă și astăzi, caracterizîndu-se, în opinia lui Scrivano, prin diferite încercări de a lega „experiența culturală și literară a «decadentismo»-ului de fenomenele sociale și politice"[106].

Noțiunea de „decadentismo", în măsura în care este o categorie distinctă în critica italiană, a evoluat îndeosebi ca reacție împotriva denunțării insistente de către Croce a decadenței moderne în literatură și arte. Dar Croce abordează problemele decadenței și decadentismului într-o manieră – deși aproape cu totul negativă – adeseori mai complexă și mai profundă decît ar fi dispuși să admită majoritatea filozofilor opuși lui și, în anumite situații, anticipează clar unele căi fertile de reflecție. De aceea, ar fi îndreptățit poate să spunem că lui Croce i se datorează, în mare parte, rolul principal pe care l-a jucat conceptul de decadentism în critica și estetica italiană din secolul XX. La urma urmei, nu ar fi pentru prima dată în istoria intelectuală cînd o personalitate puternică, inspirînd chiar și o reacție intens negativă, a inițiat o întreagă mișcare de idei.

Definiția dată de Croce „decadentismo"-ului oscilează între o viziune estetică generală asupra decadenței (viziune ce pune semn de egalitate între decadență și artă pentru artă, formalism sau estetism[107]) și o abordare mai degrabă istorică, în care mișcarea decadentă modernă este privită drept un produs direct al romantismului[108]. Croce rămîne fidel cultului său pentru desăvîrșirea estetică atunci cînd respinge nu numai decadentismul, ci și romantismul în general, făcîndu-l pe acesta din urmă

răspunzător de criza profundă din artă, care constituie caracteristica numărul unu a modernității. O expresie cuprinzătoare a antiromantismului insistent și intransigent al lui Croce se află în articolul său despre „Estetică" scris pentru *Encyclopaedia Britannica*, ediția 1929:

> Dar problema principală a epocii noastre, pe care estetica o are de rezolvat, este legată de criza din artă și din judecățile de valoare despre artă, datorată perioadei romantice (...). Criza perioadei romantice, împreună cu izvoarele și caracteristicile sale particulare, avea o anumită măreție. Ea afirma o antiteză între poezia *naivă* și cea *sentimentală*, între arta *clasică* și cea *romantică*, nega în acest mod unitatea artei și promova o dualitate a două arte fundamental diferite, situîndu-se pe poziția celei de-a doua, care ar fi fost potrivită epocii moderne prin faptul că susținea importanța primordială în artă a sentimentului, pasiunii și imaginației (...). Mai tîrziu, s-a crezut că boala se sfîrșise și că romantismul ținea de trecut; dar, cu toate că unele dintre conținuturile sale și unele dintre formele sale muriseră, sufletul îi era încă viu: sufletul său care consta în acea tendință a artei către exprimarea imediată a pasiunilor și impresiilor. Așa se face că acesta și-a schimbat numele, dar a continuat să trăiască și să acționeze. S-a autodenumit „realism", „verism", „simbolism", „stil artistic", „impresionism", „senzualism", „imagism", „decadentism", iar astăzi, în formele sale extreme, „expresionism" și „futurism" (...). Tendința de a distruge ideea de artă este tipică epocii noastre și se bazează pe acel *proton pseudos* care confundă între ele expresia mentală (estetică) și cea naturală (practică), expresia care trece tulburată de la o senzație la alta, fiind un simplu efect al senzației, și cea elaborată de artă atunci cînd construiește, desenează, colorează sau modelează, care este creația sa frumoasă. Problema esteticii de azi este aceea de a reafirma și apăra clasicul împotriva romanticului: elementul teoretic sintetic, formal, care constituie *proprium*-ul artei, împotriva celui afectiv, pe care arta are menirea de a-l resorbi în sine, dar care astăzi s-a întors împotriva ei și amenință să i se substituie.

După cum se vede, romantismul – indiferent de numele pe care și-l atribuie – este *boala* modernă și punctul de plecare al întregii decadențe. O asemenea condamnare impetuoasă a

romantismului ne amintește, printre alții, de Nisard și se știe că, de fapt, Croce îl admira pe autorul *Studiilor critice și de moravuri asupra poeților latini ai decadenței*[109].

Trebuie observat că Benedetto Croce distinge între „decadenza" (decadența propriu-zisă) și „decadentismo". „Decadenza" este o noțiune mai generală; ea acoperă decăderea în toate sectoarele vieții – decadențele morală, politică, religioasă și artistică sînt luate laolaltă și se presupun unele pe altele[110]. „Decadentismo"-ul are un înțeles estetico-istoric specializat și se referă la diverse școli, mișcări sau „-isme" postromantice. Într-un eseu din 1919 (*Istoria artelor figurative*), Croce vorbește despre o nouă direcție, pe care o caracterizează drept „decadentistică", subsumîndu-i mișcări precum „impresionismul", „cubismul", „futurismul"[111], autointitulate avangardiste.

Ca și barocul, cu care are numeroase puncte în comun, decadentismul este pentru Croce o formă concretă istorică a eternului „păcat" estetic sau chiar, și mai general vorbind, a „păcatului" omenesc („...este un păcat estetic, dar și un păcat omenesc, și universal, și etern, precum toate păcatele omenești"[112]). Și totuși, deși crede că adevărata poezie este eminamente imposibil de clasificat și, implicit, anistorică sau transistorică, esteticianul italian tinde să abordeze „perversiunile artistice" în termeni istorici foarte preciși, ca și cum răul universal s-ar putea manifesta în mod artistic numai *în* și *prin* istorie. De exemplu, pentru el, erezia barocă a dominat Europa de la sfîrșitul secolului al XVI-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea[113]; cît despre decadentism, acesta este o dezvoltare a romantismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea și își exercită influența din ce în ce mai vătămătoare de la jumătatea secolului al XIX-lea încoace. Iată de ce, vorbind despre un poet ca D'Annunzio – prototipul unanim recunoscut al „decadentismo"-ului italian –, ar fi poate îndreptățit să subliniem nenumăratele trăsături baroce (de „barocchismo") ale operelor sale, dar numai după ce înțelegem că D'Annunzio

nu ar fi putut apărea decît *după* romantism şi alte mişcări înrudite[114]. Deşi denumirile istorice nu spun nimic despre natura marilor opere poetice, ele se justifică şi sînt necesare atunci cînd ne ocupăm de bolile sau de aberaţiile estetice. Croce istoricizează conceptul de decadentism numai pentru a respinge tot ceea ce reprezintă acesta.

Cu toate că a utilizat frecvent termenul şi conceptul critic de *decadentismo*, Croce nu l-a analizat niciodată (aşa cum a făcut cu barocul) în mod sistematic. Prima analiză de acest fel a încercat să o facă, în 1921, Francesco Flora, în cartea sa *De la romantism la futurism*, al cărei prim capitol tratează, în mod semnificativ, „Decadenţa romantică". Flora pune în discuţie o multitudine de aspecte istorice şi stilistice a ceea ce el numeşte „epoca decadentismului" (estetism, senzualism al cuvîntului poetic, fragmentarism în poezie etc.). Alţi critici şi istorici literari din anii '20 ai secolului XX se simt atraşi de tema decadenţei literare. Luigi Russo, de exemplu, în cartea sa din 1922 *Naratorii*, analizează proza decadentă a unor scriitori precum D'Annunzio, Fogazzaro şi Oriani, observînd că, în timp ce romantismul fusese în totalitate naţionalist (Manzoni), decadentismul manifestă, dimpotrivă, o tendinţă „europenizantă"[115].

Noul concept de decadentism, în sensul de continuare a anumitor direcţii profunde şi legitime din punct de vedere estetic ale romantismului, se află în centrul importantei cărţi a lui Mario Praz *Carnea, moartea şi diavolul în literatura romantică* (1930), tradusă în limba engleză sub titlul *The Romantic Agony* (1933). Perspectiva lui Praz polemizează în mod direct şi indirect cu viziunea lui Croce asupra literaturii, bazată pe o distincţie metafizică rigidă între clasicism şi romantism, distincţie care presupune condamnarea severă (pe temeiuri esenţialmente morale) atît a romantismului, cît şi a decadentismului. Praz refuză să considere decadentismul o exacerbare a sentimentului romantic al crizei; dimpotrivă, pentru el decadentismul face parte integrantă din romantism şi amîndouă sînt forme

istorice concrete ale gustului, care, în această calitate, nu trebuie să fie justificate de nici un criteriu transcendent sau extrinsec. Cu alte cuvinte, romantismul și decadentismul – cel din urmă fiind pur și simplu un *aspect* al celui dintîi – sînt, din punct de vedere estetic, la fel de legitime ca și clasicismul sau oricare altă formă istorică a gustului. Dar Praz merge mult mai departe: în ultimul capitol al cărții, „Byzantium", el oferă ceea ce mie mi se pare a fi cea mai completă și mai precisă (pînă la acea dată) descriere a decadentismului ca fenomen internațional, identificabil în trei literaturi occidentale majore: cea franceză, cea engleză și cea italiană.

În anii '20 și '30 ai secolului XX, ca rezultat al intuițiilor lui Flora, Russo, Praz etc., noțiunea de „decadentismo" devine o categorie a istoriei și criticii literare, purificată de conotații, atît peiorative, cît și aprobative. Noul statut al termenului este fixat de Walter Binni în introducerea la *Poetica decadentismului*. Decadentismul, arată el, „trebuie privit drept un fenomen istoric manifestat concret în individualități poetice unice", drept un „climat poetic" care nu presupune nici o judecată de valoare predeterminată. Altfel spus, decadentismul a produs, ca și alte mișcări artistice, scriitori majori *și* minori. „Pe scurt" – conchide Binni –, eticheta de «mare poet decadent» nu sună mai echivoc sau mai absurd decît aceea de «mare poet romantic»"[116].

Conceptul care stă la baza poeticii decadentismului la Binni acoperă, în mod semnificativ, o arie mai largă decît acela născut din disputa franceză asupra decadenței, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Elementul central al „decadentismo"-ului său este noțiunea filozofico-estetică de decadență, care operează în critica făcută de Nietzsche lui Wagner și, în general, în analiza făcută de el modernității occidentale europene. Pentru Binni, „cei trei părinți legitimi ai decadentismului sînt Schopenhauer, Nietzsche și Wagner"[117]. Din această perspectivă, dezvoltările majore în poezia franceză de după Baudelaire apar drept tipic decadente, iar figuri ca Mallarmé, Rimbaud, Verlaine,

simboliștii și Valéry devin adevărate pietre unghiulare în încercarea lui Binni de a reconstrui poetica decadentismului, adică de a descoperi principiile și aspectele structurale ale conștiinței de sine poetice a decadentismului. Poate că merită amintit aici faptul că, în anii '30, critica franceză abandonase deja aproape complet noțiunea de decadență și, așa cum am arătat mai devreme, aplica epitetul *décadent* numai unui mic grup de scriitori minori din anii 1880. La această dată, critici din alte țări occidentale ajunseseră să vorbească despre ceea ce italienii numeau „decadentismo" utilizînd o sumedenie de alte nume – versiunea extinsă a „modernismo"-ului în lumea hispanică (așa cum apare la Federico de Onís), „modernism" în lumea anglofonă etc.

Preferința italiană pentru „decadentismo" și îmbogățirea ulterioară a acestui concept se pot explica, dincolo de enorma influență a lui Croce și de reacția complexă pe care acesta a provocat-o, prin coincidența istorică dintre descoperirea de către italieni a marilor tendințe inovatoare din poezia franceză post-baudelairiană și impactul puternic al dialecticii tragice din filozofia lui Nietzsche, care suprapunea modernitatea și decadența. Prin intermediul lui Nietzsche, influența lui Schopenhauer și a lui Wagner la confluența secolelor al XIX-lea și XX, exercitată, între alții, asupra lui D'Annunzio, a ajuns să fie socotită de asemenea tipic decadentă. Nietzsche însuși, receptat ca un gînditor foarte controversat, a devenit un reprezentant al decadentismului mai degrabă decît un teoretician al acestuia. Faptul că o mișcare de avangardă atît de zgomotoasă, futurismul, a fost declarată „decadentistă" nu numai de adversari, precum Croce, ci și de critici obiectivi, precum Binni și mulți alții, s-a datorat în parte adoptării de către futuriști a anumitor idei nietzscheene superficial înțelese: „trăirea primejdioasă" („vivere pericolosamente"), afirmarea vieții împotriva istoriei, cultul violenței și al războiului etc. Aș îndrăzni să spun că opțiunea terminologică pentru „decadentismo" însuși a fost

determinată în primul rînd de influența lui Nietzsche și abia în al doilea rînd de aceea a surselor franceze ale lui Nietzsche.

Cartea lui Binni *Poetica decadentismului*, deși recunoaște că există o relație între romantism și decadentism, se apleacă, spre deosebire de *Agonia romantică* a lui Praz, mai degrabă asupra diferențelor decît asupra similitudinilor dintre cele două. Teza fundamentală a lui Binni este rezumată în observația că „între romantism și decadentism se află distanța care separă afirmarea violentă a sinelui de analiza lui mai rafinată"[118]. Fiind o cultură a subiectivității, decadentismul presupune o expansiune a sinelui dincolo de granițele sale stabilite de tradiție, iar „analiza rafinată" de care vorbește Binni înseamnă, în mod limpede, urmărirea sinelui în aventuroasa lui descoperire a inconștientului. În acest sens, există un ciudat paralelism între dezvoltarea decadentismului literar și apariția și dezvoltarea psihanalizei moderne[119]. Astfel de analogii, prin care conceptul estetic de decadentism se extinde pînă la a acoperi și a motiva trăsături mai generale ale modernității intelectuale, denotă înclinația speculativă a criticii italiene din secolul XX, înclinație confirmată, printre altele, de faptul că noțiuni inițial artistice, precum „decadentismo", au putut fi rapid adoptate și aplicate în domenii non-artistice de către criticii culturali și chiar de către filozofi. O ilustrare o constituie cartea lui Norberto Bobbio *Filozofia decadentismului* (1944), în care decadentismul este identificat cu iraționalismul în filozofie și, în mod particular, cu existențialismul[120].

Începînd din anii '30 ai secolului XX, „decadentismo" a reprezentat o temă constantă de discuție în critica italiană. Luigi Russo și Francesco Flora[121] și-au dezvoltat și cizelat primele intuiții în problema decadentismului, iar un număr mare de alți critici – printre care Luciano Anceschi și A. Momigliano – au contribuit la îmbogățirea conceptului pe linie estetică sau cultural-istorică. După cel de-al doilea război mondial, doi factori majori au avut o influență directă asupra dezbaterii

neîntrerupte din jurul decadentismului. În primul rînd, căderea fascismului și sentimentul de eliberare care i-a urmat au stimulat o reînnoire a interesului și participării Italiei la viața culturală europeană, ceea ce a avut drept rezultat, pe plan literar, o mai largă răspîndire a operelor principalilor reprezentanți ai modernismului occidental (Proust, Mann, Joyce, Kafka etc.), aceștia devenind puncte de pornire pentru noi și fructuoase explorări critice. Interesant este faptul că autorii respectivi erau de obicei studiați în cadrul conceptului de „decadentismo" și, drept consecință firească a unor atari aplicări, conceptul însuși a trebuit să suporte un proces subtil de redefinire. În scopuri practice, „decadentismo"-ul este astăzi un sinonim aproape perfect al conceptului anglo-american de modernism, iar un studiu descriptiv precum *Il Decadentismo* (1972), de Elio Gioanola, ar putea trece, pentru cititorul englez, dacă prezumtivul traducător ar înlocui termenul *decadentismo* cu *modernism*, drept o nouă introducere în modernismul literar[122]. A doua direcție de evoluție postbelică în legătură directă cu problema „decadentismo"-ului a fost apariția în Italia a unei puternice școli de critică marxistă.

Deși de multe ori, mai cu seamă în anii '50, interpretarea marxistă italiană a decadentismului a căzut, în mod inevitabil, în capcana schematismului simplist al viziunii lui Jdanov despre decadență, în întregul ei a fost ferită de pericolele marxismului vulgar, deoarece conceptul de „decadentismo" atinsese deja, în urma atacului împotriva idealismului estetic al lui Croce, un grad de subtilitate și complexitate pe care nici un critic serios nu l-ar fi putut ignora. De asemenea, abordarea problemelor literare în scrierile postume ale lui Antonio Gramsci (*Caiete de închisoare*) a oferit marxiștilor italieni un exemplu de analiză sociologică și politică a literaturii, care nu avea decît prea puțin sau nimic de a face cu sloganele și clișeele stridente ale liniei culturale postbelice oficiale a stalinismului[123]. În privința „decadentismo"-ului există uneori diferențe mari

de opinii între unul sau altul dintre marxiștii italieni – și faptul este stimulator, dacă ne gîndim la uniformitatea dureroasă a „ortodoxiei" sovietice care, așa cum am văzut, nu și-a revizuit poziția față de „decadența burgheză" nici după moartea lui Stalin și după condamnarea „cultului personalității".

Fie că „decadentismo"-ul apare drept o perioadă istorică mai amplă sau mai restrînsă, fie că înglobează avangardele sau este altceva decît ele, fie că este identificat cu vreunul dintre aspectele particulare sau cu una sau alta dintre etapele modernității, marxiștii italieni și, în general, toți criticii orientați către sociologie – mă gîndesc aici la critici precum Giuseppe Petronio, Carlo Salinari, Leone de Castris – înclină să cadă de acord asupra cîtorva chestiuni fundamentale, în primul rînd asupra legăturii dintre „decadentismo" și o *conștiință* a crizei. Chiar dacă premisele sale pot fi greșite, false sau „mitice", decadentismul este salvat, nu numai estetic vorbind, de experiența intensă a sentimentului de criză din care s-a născut. În opinia lui De Castris (în *Decadentism și realism*, 1959), decadentismul conține chiar și posibilitatea unui nou realism, un realism al vieții interioare, al conștiinței, preocupat în primul rînd de sinele care trece prin criză și mai puțin de reprezentarea naturalistă a mediului social[124]. Pînă și un critic precum Salinari, mai apropiat de „ortodoxia" marxistă, care definește decadentismul drept „reacție spiritualistă în contextul ultimei manifestări progresiste a gîndirii burgheze a secolului al XIX-lea – pozitivismul", adică drept un fenomen negativ, recunoaște în decadentism și anumite note pozitive:

> Desigur, această reacție a corespuns unui proces involutiv care a afectat întreaga societate europeană și care a provocat drama primului război mondial. Dar, pe de altă parte, aceeași reacție a condus la desprinderea din clasele conducătoare a multor artiști care au adoptat în mod deschis o atitudine de opoziție. Conștiința crizei, singurătatea artistului separat de *humus*-ul său istoric natural, disperarea omului modern sînt marile teme prin care

artiştii de diferite naţionalităţi devin conştienţi de alienarea lor faţă de societatea contemporană[125].

O asemenea viziune constituie evident un salt uriaş de la teoria marxistă sovietică oficială despre decadentism ca manifestare *directă* şi extrem de dăunătoare a ideologiei burgheze. Natura reală a decadentismului este infinit mai complexă, contradictorie şi provocatoare, intelectual vorbind. Marxiştii italieni s-au confruntat cu un concept de „decadentismo" sofisticat din punct de vedere estetic şi istoric şi, cu puţine excepţii, s-au simţit obligaţi să-l abordeze cu obiectivitate, atenţi la nuanţe şi la detalii subtile, dar esenţiale.

Kitsch-ul

Acolo unde există o avangardă, descoperim în general și o ariergardă. Într-adevăr, odată cu intrarea în scenă a avangardei, a apărut în Occidentul industrial un al doilea fenomen cultural nou: cel căruia germanii i-au dat numele minunat de *Kitsch* (...). Kitsch-ul înseamnă experiență de împrumut și senzații contrafăcute. Kitsch-ul se schimbă în funcție de stil, dar rămîne întotdeauna același. Kitsch-ul pretinde că nu le cere clienților săi nimic în afară de bani – nici măcar timp.

Clement Greenberg
Avangarda și kitsch-ul (1939)

Kitsch şi modernitate

Într-o notă la piesa neterminată *Kitsch*, scrisă între lunile februarie şi mai 1917 şi publicată postum, dramaturgul şi poetul german Frank Wedekind observa: „Kitsch-ul este forma contemporană a goticului, a rococo-ului, a barocului"[1]. Pentru prima dată poate, esenţa modernităţii era în mod explicit identificată cu kitsch-ul, iar acesta din urmă, cu toate conotaţiile sale puternic peiorative, era privit ca un stil istoric larg, ca o întrupare distinctă a *Zeitgeist*-ului modern. Greu de precizat dacă Wedekind a dorit ca afirmaţia lui să fie luată în sens ironic sau literal. Se poate să fi vrut ca ea să rămînă ambiguă. Celelalte note şi scenele propriu-zise ale piesei, pe care a reuşit să le scrie pînă în luna martie 1918, cînd a murit, se pretează şi unei interpretări ironice, şi uneia literale. Totuşi, un fapt rămîne indiscutabil, şi anume că Wedekind stabileşte o ecuaţie, tulburătoare din punct de vedere intelectual, între modernitate şi kitsch.

Extinderea şi diversificarea spectaculoasă a pseudoartei în perioada interbelică şi după cel de-al doilea război mondial au confirmat observaţia sumbră a lui Wedekind, iar majoritatea criticilor contemporani sînt de acord, deşi fără tragere de inimă, cu aprecierea lui Harold Rosenberg despre cultura de masă (şi cu critica făcută de el kitsch-ului), dintr-un articol apărut la sfîrşitul anilor '50 şi inserat în volumul *Tradiţia noului*:

> Kitsch-ul a acaparat toate artele (...). Cînd pictorul X sau dramaturgul Y încep să producă x-uri sau y-uri de dragul unui public gata făcut – iată kitsch-ul. Unul dintre cei mai buni poeţi americani nu a mai produs mare lucru de ani de zile (...). În fiecare

> caz în parte nu este vorba de lipsă de onestitate sau de „totală vandabilitate", ci de o moliciune musculară, dublată de existența unui public receptiv la anumite norme (...). În organizarea actuală a societății, numai kitsch-ul poate avea o motivație socială de a fi[2].

Modernitate și kitsch: noțiunile par a se exclude reciproc, cel puțin în măsura în care modernitatea presupune actualitatea antitradițională, experimentul, noutatea de tip „fă să fie nou" [„Make It New!"] a lui Pound, acceptarea schimbării, în timp ce kitsch-ul – cu toată marea sa diversitate – sugerează repetiție, banalitate, trivialitate. Dar, de fapt, nu este greu de înțeles că, din punct de vedere atît tehnologic, cît și estetic, kitsch-ul este unul dintre cele mai tipice produse ale modernității. Legătura dintre kitsch (care depinde de capricii și cade rapid în desuetudine, devenind astfel principala formă de „artă" perisabilă) și dezvoltarea economică este, într-adevăr, atît de strînsă, încît prezența kitsch-ului în țările „lumii a treia" poate fi luată drept un semn inconfundabil de „modernizare". Odată ce kitsch-ul devine tehnic posibil și profitabil din punct de vedere economic, proliferarea imitațiilor de tot felul, mai mult sau mai puțin ieftine – de la arta primitivă sau folclor pînă la cea mai recentă avangardă – nu mai este limitată decît de piață. Valoarea sa se măsoară direct în cererea de copii sau de reproduceri ale unor obiecte a căror semnificație estetică originară consta – sau ar fi trebuit să constea – în faptul de a fi unice și deci inimitabile. Nimeni nu se mai miră astăzi că orice capodoperă, de exemplu *Moise* al lui Michelangelo, este la dispoziția „uzului casnic" în copii de mărimi diferite și din diverse materiale (de la ipsos, plastic și porțelan pînă la marmură adevărată). Astăzi, capodopera poate fi cumpărată, așezată lîngă cămin și admirată în fiecare seară.

În celebra sa carte *Democrația în America*, Alexis de Tocqueville a fost poate primul istoric și sociolog al culturii care a analizat efectele democrației moderne asupra artelor și a explicat de ce democrația conduce în mod necesar la o coborîre a standardelor, în domeniul atît al creației, cît și al consumului.

Într-o democrație modernă, „numărul consumatorilor crește, dar consumatorii bogați și rafinați sînt din ce în ce mai rari". Această regulă generală explică de ce și artizanul, și artistul sînt „îndemnați să producă foarte rapid o (mare) cantitate de bunuri imperfecte", între care și obiecte de artă. Tocqueville descria, în anii 1830, una dintre caracteristicile fundamentale ale modernității – „ipocrizia luxului":

> În confuzia tuturor claselor, fiecare speră să pară ceea ce nu este și face mari eforturi pentru a reuși acest lucru (...). A mima virtutea este lucru obișnuit în orice epocă; dar ipocrizia luxului aparține mai cu seamă epocilor de democrație (...). Producțiile artiștilor sînt mai numeroase, dar valoarea fiecărei producții în parte scade. Nemaifiind capabili să se înalțe spre lucruri mărețe, artiștii cultivă ceea ce este drăguț și elegant și sînt mai atenți la aspectul exterior decît la realitate[3].

Fragmentul următor, extrem de interesant, se referă la o experiență pe care noi, astăzi, dacă am trăi-o, am descrie-o probabil în termenii kitsch-ului:

> Cînd am ajuns pentru prima dată la New York (...), am observat cu surprindere de-a lungul țărmului, la oarecare distanță de oraș, o sumedenie de mici palate de marmură albă, dintre care unele erau construite după modelele arhitecturii antice. A doua zi, cînd m-am dus să cercetez mai îndeaproape clădirea care îmi reținuse în mod special atenția, am descoperit că zidurile ei erau din cărămidă tencuită, iar coloanele, din lemn pictat. Toate construcțiile pe care le admirasem cu o seară înainte erau la fel[4].

Începînd cu Tocqueville, mulți critici sociali și culturali ai lumii moderne au fost de acord că standardele artistice se deteriorau rapid și au descoperit cauzele principale ale unei atît de întinse alterări a gustului ca fiind căutarea unui statut social și dorința de paradă. S-a observat cum, mai întîi plutocrații și „les nouveaux riches" (noii îmbogățiți), apoi micii-burghezi și alte segmente ale populației încercau să imite vechea aristocrație și modelele ei de consum, inclusiv consumul de frumos.

Arta pe care o preferau, creată și cumpărată în primul rînd ca semn al statutului social, nu mai trebuia să-și îndeplinească dificila funcție estetică, iar artiștii autentici au fost nevoiți să întoarcă spatele unui public care aplica, în chestiuni estetice, criterii exclusiv pecuniare.

Cîțiva critici sociali radicali au fost tentați să generalizeze situația de la mijlocul și sfîrșitul secolului al XIX-lea, pentru a descrie întreaga istorie culturală. Astfel, pentru Thorstein Veblen, întreaga cultură nu era nimic altceva decît o consecință a exhibării agresive manifestate în ceea ce el numea – în *Theory of the Leisure Class* (1899) – „avuția ostentativă" și „consumul ostentativ". Reacționînd împotriva ipocriziei culturale contemporane a „baronilor" capitaliști, Veblen se complăcea în iluzia sumbră că întreaga cultură era reductibilă la strategiile înșelătoare ale ostentației. Consumul de dragul ostentației, credea el, fusese trăsătura distinctivă chiar și a culturilor de început promovate de castele războinice în societățile barbare, în care toate valorile (inclusiv cele pe care le numim estetice) erau pur și simplu niște simboluri și niște mijloace de diferențiere social-economică. După părerea lui Veblen, în ciuda raporturilor sale mai complexe, societatea modernă a păstrat caracteristicile de bază ale „culturii de pradă" („predatory culture").

Bineînțeles, arta și chiar pseudoarta modernă comercializată nu pot fi explicate numai prin căutarea sau afirmarea unei poziții sociale. Cu toate că experiența estetică autentică este rară pînă la a fi statistic irelevantă și deși ea poate fi favorizată sau stînjenită de diverși factori sociali, nevoia de artă și dorința de prestigiu sînt două entități psihologice diferite. Această distincție se poate verifica, în mod indirect, prin faptul că consumul de pseudoartă nu coincide cu consumul în scopuri exclusiv ostentative. Iubitorii de kitsch sînt poate în căutare de prestigiu – sau de iluzia reconfortantă a prestigiului –, dar plăcerea lor nu se oprește aici. Esența kitsch-ului o constituie probabil indeterminarea sa fără limite, forța vag „halucinatorie", reveria sentimentală, făgăduința unui *katharsis* facil. (Definiția precisă

pe care o dă Adorno kitsch-ului ca „parodie a katharsis-ului" este discutată mai jos, în capitolul „Prost gust, ideologie și hedonism".)

În numeroase cazuri, asemenea artei adevărate pe care o contraface, kitsch-ul are prea puțin – dacă nu chiar deloc – legătură cu „consumul ostentativ" al lui Veblen. Accentuînd caracterul esențialmente modern al kitsch-ului, T.W. Adorno a observat, pe bună dreptate, că:

> Necesitatea istorică a unui asemenea kitsch a fost greșit judecată de Veblen. Pentru el, castelul fals nu este decît o întoarcere în trecut. El nu știe nimic despre modernitatea intrinsecă a acestuia și percepe imaginile iluzorii ale unicității în era producției de masă drept simple vestigii, în loc să vadă în ele niște „răspunsuri" la mecanizarea capitalistă, răspunsuri care trădează ceva din esența capitalismului. Tărîmul obiectelor, care funcționează în consumul ostentativ al lui Veblen, este de fapt un tărîm al imaginarului artificial. El rezultă din necesitatea disperată de a scăpa de uniformitatea abstractă a lucrurilor printr-un fel de futilă și autocreată *promisiune de fericire* („promesse de bonheur")[5].

Fie că acceptăm teoria „căutării unei poziții sociale", fie că preferăm să vedem în kitsch o plăcută evadare din monotonia vieții cotidiene moderne, întregul concept de kitsch se circumscrie în mod limpede unor noțiuni precum imitația, contrafacerea, falsitatea și ceea ce putem numi estetica amăgirii și a autoamăgirii.

Kitsch-ul poate fi definit în mod satisfăcător drept o formă estetică de a minți. Ca atare, el este strîns legat, bineînțeles, de iluzia modernă că frumosul se poate cumpăra și vinde. Kitsch-ul este deci un fenomen recent. El apare în acel moment al istoriei în care frumosul, în diversele sale forme, ajunge să fie distribuit social ca orice alt produs, în virtutea legii fundamentale a pieței – cererea și oferta. Odată ce și-a pierdut pretenția elitistă la unicitate și odată ce răspîndirea lui este reglementată de criterii bănești (sau, în statele totalitare, de criterii politice), „frumosul" se dovedește relativ ușor de fabricat. Acest fapt

poate explica ubicuitatea frumosului contrafăcut în lumea de azi, unde pînă și natura (exploatată și comercializată de industria turismului) a ajuns să semene cu arta ieftină. Încă de acum aproape un secol, natura avea obiceiul de a imita arta, după cum afirma Oscar Wilde în celebrul său eseu despre *Declinul minciunii*. Unele apusuri de soare, spunea Wilde, au ajuns să semene cu pînzele lui Corot. În zilele noastre, natura nu prea mai are de ales: ea trebuie să imite reproducerile în culori produse industrial, să fie la fel de frumoasă ca o ilustrată colorată.

Kitsch, „camp" și arta de elită

La începutul secolului, cînd victoria modernismului asupra academismului *pompier* (una dintre cele mai opulente și mai pline de sine forme de kitsch) și a altor asemenea alterări ale gustului părea ireversibilă, lumea artei se complăcea în iluzia optimistă că monstrul mărinimos și ridicol al kitsch-ului nu îi va bîntui niciodată hotarele. După o perioadă de semi-triumf al „artei de elită", caracteristică modernismului, s-a crezut despre kitsch, în mod liniștitor, că rămînea în limitele talciocului sau ale obscurei – deși prospere – industrii a imitațiilor ieftine, a umilelor obiecte de artă religioasă, a suvenirelor vulgare și a antichităților dubioase. Dar monstrul polimorf al pseudoartei avea o putere secretă, adînc înrădăcinată, de care puțini moderniști erau conștienți – puterea de a plăcea, de a satisface nu numai nostalgiile estetice populare cele mai facile și mai răspîndite, ci și idealul vag de frumusețe al clasei mijlocii, care încă mai este, cu toate reacțiile furibunde ale diferitelor avangarde, factorul decisiv în problemele consumului și, prin urmare, ale producției estetice.

Au mai existat și alți factori și influențe care au contribuit la recenta reapariție a kitsch-ului pe teritoriul artei autentice.

Un avantaj „strategic" extrem de important a fost tendința kitsch-ului de a se preta ironiei. De la prețuirea lui Rimbaud pentru „rahatul poetic" și „picturile stupide"[6], pînă la Dada și suprarealism, avangarda rebelă a făcut uz de o multitudine de tehnici și elemente împrumutate direct din kitsch, pentru a-și atinge scopurile ironic dezintegratoare. De aceea, atunci cînd avangarda a ajuns la modă, mai ales după al doilea război mondial, kitsch-ul a ajuns și el să se bucure de un ciudat prestigiu negativ, chiar și în cercuri intelectuale dintre cele mai rafinate. Acesta pare a fi fost unul dintre factorii determinanți ai apariției curioasei sensibilități „camp" care, sub masca unui rafinament ironic, se poate cufunda fără opreliște în plăcerile oferite de cel mai îngrozitor kitsch. Camp-ul cultivă prostul gust – de obicei prostul gust de ieri – drept o formă de rafinament superior. Este ca și cum prostul gust, acceptat și căutat în mod conștient, s-ar întrece pe sine realmente și ar deveni propriul său contrariu absolut. Cel puțin așa sugerează Susan Sontag, dînd cea mai succintă și sugestivă definiție a fenomenului camp, și anume: „Este frumos *fiindcă* este oribil"[7]. De la distanță însă, adeseori este greu, chiar imposibil de deosebit camp-ul de kitsch.

Noua modă camp, apărută relativ recent în cercurile intelectuale (inițial homosexuale*) din New York, s-a răspîndit rapid pe întreg teritoriul Statelor Unite și a contribuit substanțial la renașterea kitsch-ului chiar și în lumea marii arte. Și totuși este surprinzător faptul că un muzeu unanim apreciat – avînd una dintre cele mai bune colecții de artă modernă din lume – poate găzdui o expoziție care etalează, înainte de toate, un kitsch desigur magnific, reînsuflețit de sensibilitatea camp. În articolul său din *New York Times* despre marea expoziție de artă americană contemporană organizată la Institutul de Artă din Chicago în vara anului 1974, Hilton Kramer îi grupează

* În limba engleză, adjectivul *camp* are sensurile „afectat", „exagerat", „homosexual, referitor la homosexuali" (n. tr.).

în mod inspirat pe numeroșii pictori reprezentativi pentru spiritul camp – „marele maestru" fiind Andy Warhol – sub denumirea „The Flea Market School" (Școala din Talcioc). El scrie, incisiv: „Am petrecut multe ore în talciocuri reale, unde recompensele vizuale erau cu mult mai mari"[8]. Asemenea exemple în care kitsch-ul proliferează și se cramponează în domeniul marii arte justifică reflecția mai degrabă melancolică a lui Kramer: „Nu mai există astăzi nici un zăcămînt de prost gust sau de paradă vulgară, îngropat în trecut, care să nu fie gata de exhumare".

Dacă modele avangardei și camp-ului pot recurge la forme și tehnici artistice indiscutabil legate de cele mai evidente categorii de kitsch, acesta, la rîndul său, poate mima în mod profitabil înfățișarea avangardismului. Este și aceasta o explicație pentru forța mereu înnoită a kitsch-ului de a supraviețui pe teritoriul a ceea ce trece, în mod curent, drept adevărată artă. Desigur, artistul-kitsch mimează avangarda numai în măsura în care neconvenționalismele acesteia s-au dovedit reușite și au fost acceptate pe scară largă sau chiar transformate în stereotipuri. Prin însăși natura sa, kitsch-ul este incapabil să își asume riscul pe care îl presupune orice avangardism autentic.

Kitsch-ul folosește procedeele avangardei în scopuri pe care le putem numi de „publicitate estetică". Un bun exemplu literar îl reprezintă poetul sovietic Evgheni Evtușenko, care, cu vreo zece ani în urmă, și-a cîștigat rapid faima de stea de mărimea întîi, atît în țara sa, cît și în Occident. Un eseist italian, Luigi Baldacci, demonstra în mod convingător calitatea kitsch a unuia dintre poemele tipice ale lui Evtușenko, *Hidrocentrala de la Bratk*[9]. „Kitsch-ul poetic" pe care îl produce Evtușenko se caracterizează prin încercarea poetului de a transmite un mesaj politic vizibil și previzibil, utilizînd limbajul poetic futurist al lui Maiakovski. Mesajul în sine, deși extrem de banal, nu poate fi socotit propriu-zis kitsch. Conținutul politic al poemului devine însă kitsch, atunci cînd adoptă o identitate falsă și se dă drept poezie. Falsificarea estetică rezidă în utilizarea mijloacelor

de expresie ale avangardei, care nu au nici o legătură cu subiectul poemului și a căror unică funcție este aceea de a aplica eticheta „produs artistic" („prodotto d'arte") pe „un ambalaj care nu conține nimic altceva decît un mesaj pur ideologic"[10]. Diferența dintre Maiakovski și Evtușenko este foarte limpede: cel dintîi a fost un revoluționar autentic, din punct de vedere poetic și politic (fie că ne place politica lui, fie că nu), în timp ce al doilea este doar un propagandist abil, care încearcă să vîndă drept poezie avangardistă niște locuri comune pur ideologice.

Posibilitatea ca avangarda să utilizeze elemente ale kitsch-ului și reciproc, posibilitatea ca acesta să utilizeze formule avangardiste demonstrează o dată în plus cît de complex este conceptul de kitsch. Avem de a face, într-adevăr, cu una dintre cele mai surprinzătoare și mai alunecoase categorii ale esteticii moderne. Precum arta însăși, a cărei imitație și negație este deopotrivă, kitsch-ul nu poate fi definit dintr-un singur punct de vedere. Și tot precum arta însăși, kitsch-ul refuză să se supună și unei definiții negative, pur și simplu pentru că nu posedă nici măcar un singur contraconcept distinct, convingător.

Etimologie, contexte de utilizare și „legea nepotrivirii estetice"

Ce este atunci kitsch-ul? Ne putem oare mulțumi să spunem, cu un aer vag, că este artă proastă – stupizenie artistică sau literară, așa cum ar sugera etimologia sa cea mai la îndemînă? Sau ar trebui să optăm pentru ideea că, înainte de toate, kitsch-ul este artă falsă și deci trebuie judecat prin raportare la categorii ale falsului, precum contrafacerea, falsificarea sau minciuna? Și, dacă recunoaștem relația dintre kitsch și fals, cum poate această relație justifica opinia larg răspîndită, potrivit căreia *kitsch* este doar un sinonim pentru „prost gust"? Și

apoi, ce este prostul gust? Oare despre kitsch în ipostaza sa de prost gust trebuie discutat mai ales în termeni estetici, sau este preferabil să fie abordat din punctul de vedere al sociologiei, ca un fel de distracție ideologică? Dar, privit ca falsitate și distracție, oare nu reclamă kitsch-ul și o perspectivă etică? Iar dacă abordarea etică este justificată, oare nu putem merge mai departe și să privim kitsch-ul din perspectivă teologică, drept o manifestare a păcatului care trebuie pusă, în cele din urmă, pe seama influenței diavolului? Aceste întrebări și altele asemănătoare au fost ridicate în legătură cu kitsch-ul, iar dificultatea rezidă în faptul că, pînă la un anumit punct, toate sînt pertinente.

Înainte de a încerca să găsim răspunsurile, să observăm că, dintre numeroșii termeni care desemnează prostul gust artistic în diferitele limbi moderne, acela de *kitsch* a fost singurul care a căpătat un statut cu adevărat internațional. În limba germană, de unde provine, *kitsch* are un număr de sinonime sau cvasisinonime, precum *schund* sau *trivial*, iar compuși lexicali cum ar fi *Schundliteratur* sau *Trivialliteratur* sînt utilizați în variație liberă pentru a desemna kitsch-ul literar. În limba franceză, *camelote* sugerează calitatea ieftină și slabă a multor obiecte kitsch, dar nu poate fi utilizat drept concept estetic. Tot în limba franceză, noțiunea de *style pompier* desemnează un tip pompos, academizant de prost gust în domeniul picturii, dar îi lipsește deopotrivă complexitatea semantică și flexibilitatea „kitsch"-ului. În idiș și, de acolo, în engleza americană, cuvinte precum *schlock* (marfă de proastă calitate, ieftină) sau *schmaltz* (artă dulceagă, sentimentală) se apropie de anumite nuanțe semantice conținute în „kitsch", dar sînt departe de a acoperi întreaga arie a conceptului. Termenul spaniol *cursi* este, din cîte știu, singurul care sugerează atît sensul de amăgire, cît și pe cel de autoamăgire ale prostului gust înglobate în „kitsch". Paradoxurile estetice ale noțiunii de „cursi" sînt foarte asemănătoare cu acelea ale kitsch-ului, așa cum rezultă din lectura strălucitului eseu al lui Ramón Gómez de la Serna, *Lo cursi* (1943)[11].

Circulația termenului *cursi* rămîne totuși limitată la lumea hispanică.

Poate la fel de apropiat de „kitsch" precum „cursi" este termenul rusesc *poșlust*, cel puțin în interpretarea și transcrierea lui Nabokov, în care „«o»-ul de la început este mare cît pleosc-ul unui elefant care cade într-o baltă mocirloasă și rotund ca sînul unei frumoase care se scaldă, dintr-o ilustrată germană" (*cf. Nikolai Gogol*, New Directions, Norfolk, Conn., 1944, p. 63). Cele aproximativ zece pagini ale eseului lui Nabokov în care vorbește despre „poșlust" se numără printre cele mai inteligente și mai pătrunzătoare scrise vreodată pe tema kitsch-ului și – deși termenul german nu apare – pe tema strînsei afinități dintre ceea ce semnifică această noțiune și anumite trăsături remarcabile ale caracterului german. „Printre națiunile cu care am venit în contact", scrie Nabokov, „Germania mi s-a părut întotdeauna o țară în care «poșlust»-ul, în loc să fie batjocorit, este una dintre componentele esențiale ale spiritului național, ale obiceiurilor și ale atmosferei generale..." (p. 64). Într-adevăr, acesta poate fi unul dintre motivele pentru care termenul *kitsch*, și nu *poșlust*, a fost adoptat la scară internațională: germanii meritau această amabilă recunoaștere. Mai mult, cuvîntul *kitsch* se pronunță atît de ușor, la fel de ușor ca *itch*. Și, dacă urmărim pentru o clipă logica paronomastică a lui Nabokov, oare nu avem cu toții un „mîncărici" pentru kitsch?

Termenul *kitsch*, ca și conceptul pe care îl desemnează, este foarte recent. A intrat în uz în anii '60-'70 ai secolului al XIX-lea, în jargonul pictorilor și comercianților de artă din München, fiind utilizat pentru a desemna producția artistică ieftină. Abia în primele decenii ale secolului XX însă *kitsch* a devenit un termen internațional. Așa cum se întîmplă adeseori cu asemenea denumiri oarecum vagi și de largă circulație, etimologia cuvîntului *kitsch* este incertă. Unii autori cred că în limba germană provine din englezescul „sketch" („desen, schiță"), pronunțat greșit de artiștii din München și aplicat în sens depreciativ acelor desene ieftine cumpărate ca amintiri de turiști, în special

de anglo-americani (*cf.* Gero von Wilpert, *Dicționar de termeni literari*, Stuttgart, 1969). După alții, originea sa posibilă trebuie căutată în verbul german *verkitschen*, însemnînd „a ieftini" în dialectul din zona Mecklenburg (*cf. Dicționarul limbii germane*, vol. 4, Trübner, Berlin, 1943). Ludwig Giesz amintește de asemenea, în *Fenomenologia kitsch-ului*, ipoteza potrivit căreia termenul *kitsch* ar proveni din verbul german *kitschen*, cu sensul de „a aduna mizeria de pe stradă" („den Strassenschlamm zusammenscharren"); *kitschen* are, într-adevăr, acest înțeles aparte în regiunea de sud-vest a Germaniei, dar mai înseamnă și „a face mobilă nouă din cea veche" („neue Möbel auf alt zurichten")[12].

Aceste trei ipoteze etimologice, chiar dacă sînt eronate, mi se par deopotrivă de sugestive pentru anumite caracteristici esențiale ale kitsch-ului. Mai întîi, în kitsch există adesea ceva confuz. În al doilea rînd, pentru a fi accesibil ca preț, kitsch-ul trebuie să fie destul de ieftin. În sfîrșit, estetic vorbind, kitsch-ul poate fi socotit gunoi sau deșeu.

Să adăugăm că, dincolo de cei care derivă termenul „kitsch" fie din engleză („teoria *sketch*"), fie din germană, există scriitori care susțin opinii mai puțin plauzibile. După Gilbert Highet, *kitsch* vine din verbul rusesc *kiciția*, care înseamnă „a fi arogant, a-și da aere", de unde concluzia că sensul cuvîntului *kitsch* este acela de „paradă vulgară" și că el „se aplică oricărui lucru făcut cu foarte mult efort și care este întru totul hidos"[13]. Oricît de improbabilă, o asemenea derivare are meritul nu numai de a accentua incertitudinile fundamentale legate de originea cuvîntului, dar și de a sugera marea sa flexibilitate în înțelesul ce i se dă astăzi. Mai mult decît atît, Highet are dreptate în măsura în care subliniază că nu întotdeauna kitsch-ul este ușor de realizat și că producerea de artă sau poezie proastă poate cere uneori foarte mult efort.

Indiferent de originea sa, *kitsch* a fost și mai este încă un cuvînt puternic peiorativ și de aceea se pretează unei game largi de utilizări subiective. A numi un lucru *kitsch* înseamnă,

în cele mai multe cazuri, o modalitate de a-l respinge de la bun început ca fiind de prost gust, respingător sau chiar dezgustător. Termenul *kitsch* nu poate fi totuşi aplicat obiectelor sau situaţiilor complet detaşate de domeniul larg al producţiei estetice sau de cel al receptării estetice. Generic vorbind, kitsch-ul elimină revendicările sau pretenţiile calitative ale oricărui obiect care încearcă să fie „artistic", fără însă a fi şi autentic artistic. El se poate aplica, prin urmare, în sens peiorativ arhitecturii, peisagisticii, decoraţiilor interioare, mobilierului, picturii şi sculpturii, cinematografiei şi programelor TV, muzicii, literaturii şi, virtual, oricărui lucru supus judecăţilor de gust. Dacă ne gîndim la kitsch în termenii amăgirii şi autoamăgirii estetice, există, evident, atîtea tipuri de kitsch cîte posibilităţi de utilizare eronată sau de contrafacere a semnelor artei. Limitîndu-ne deocamdată la literatură, putem distinge două categorii foarte largi, fiecare incluzînd un număr nedefinit de specii şi subspecii: (1) kitsch-ul produs în scopuri *propagandistice* (inclusiv kitsch-ul politic, kitsch-ul religios etc.) şi (2) kitsch-ul produs în special pentru *distracţie* (poveşti de dragoste, poezie din magazinele de cadouri tip Rod McKuen, maculatură sentimentală etc.). Trebuie să recunoaştem totuşi că linia de demarcaţie dintre cele două categorii poate deveni extrem de vagă: propaganda poate mima distracţia „culturală" şi, invers, distracţia poate fi canalizată către scopuri subtile de manipulare. Din punct de vedere psihologic, putem recurge la distincţia propusă de Hans Egon Holthusen, între „kitsch-ul dulceag" – sentimental, „tip zaharină" – şi cel acru, între acestea existînd nenumărate nuanţe[14].

Indiferent de clasificarea contextelor în care apare, kitsch-ul implică întotdeauna noţiunea de *nepotrivire estetică*. O asemenea nepotrivire apare adeseori în cazul unor obiecte separate, ale căror calităţi formale (material, formă, dimensiune etc.) nu se potrivesc cu conţinutul lor cultural sau intenţional. O statuie grecească redusă la dimensiunile unui *bibelou* poate servi drept exemplu în acest sens. Dar „legea nepotrivirii estetice" acoperă

o arie mult mai largă și putem vorbi, pe bună dreptate, despre efecte kitsch raportîndu-ne la combinații sau aranjamente ale unor obiecte care, luate individual, nu conțin absolut nimic kitsch în ele. Astfel, un Rembrandt autentic atîrnat în liftul din locuința unui milionar va reprezenta, fără îndoială, un caz neambiguu de mentalitate kitsch. Desigur, acesta este un exemplu ipotetic și o caricatură, dar are meritul de a sugera *utilizarea* în spirit kitsch a marii arte autentice drept o simplă decorație ostentativă. Un obiect estetic expus ca simbol al opulenței nu devine el însuși kitsch, dar rolul pe care îl joacă este tipic universului kitsch. Bineînțeles, mai frecvent se dovedește cazul opus, adică o mulțime de lucruri ușor accesibile, care au prea puțin (sau nimic) de a face cu arta, pot căpăta semnificație estetică și pot fi tratate cu tot respectul datorat obiectelor de artă autentice. Să ne gîndim numai la îngrozitoarele „curiozități" vechi, care se vînd în tot mai numeroasele magazine de suveniruri: cizme uzate, roți de trăsură sparte, oale de noapte din porțelan, căzi voluminoase și ruginite, vechi de două-trei generații, și nenumărate alte „antichități" uzate și stricate, care încîntă pe multă lume ca fiind relicve poetice din lumea mai bună a bunicilor noștri. Între cele două extreme – arta autentică redusă la a semnala doar bunăstarea și non-arta crasă învestită cu prestigiu estetic – există nenumărate situații cărora le este aplicabil conceptul de nepotrivire estetică.

Kitsch și romantism

Deși kitsch-ul poate apărea într-o multitudine de contexte diferite, conceptului îi lipsește aproape cu desăvîrșire ceea ce am putea numi „profunzime istorică", adică el nu poate fi aplicat la nimic precis înainte de sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Cu alte cuvinte, kitsch-ul – nu

numai terminologic, dar și conceptual – este esențialmente modern. Chiar dacă putem descoperi unele relații formale între kitsch și arta barocă sau cea manieristă, kitsch-ul pare a fi, din punct de vedere istoric, un rezultat al romantismului. Pe de o parte, revoluția romantică – în măsura în care este o consecință a Certei dintre antici și moderni din secolul al XVIII-lea – a adus cu sine relativitatea aproape totală a standardelor de gust; pe de altă parte, mulți romantici (unii dintre ei poeți sau artiști realmente valoroși, care nu au evident nimic de a face cu kitsch-ul) au afirmat o concepție despre artă orientată către sentimental care, la rîndul ei, a deschis calea diferitelor modalități de evadare estetică. Am arătat mai înainte că dorința de a evada din realitatea agresivă – sau pur și simplu plicticoasă – este poate motivul principal al marii atracții a kitsch-ului.

În general vorbind, romantismul este prima mișcare literară și artistică *populară* importantă, principalul produs cultural al ascensiunii democrației moderne. Un sociolog al instituțiilor și al vieții intelectuale precum Tocqueville nu putea să nu se ocupe de trăsăturile importante prin care literatura din epocile democratice (el nu a utilizat cuvîntul *romantism*) se deosebește de cea produsă în perioadele aristocratice (este evident că se gîndea la marii poeți francezi din secolul al XVII-lea). În vremurile democratice, oamenii nu privesc plăcerile minții drept „lucrul cel mai fermecător din viața lor; ei le consideră însă recreații trecătoare și necesare în mijlocul treburilor serioase ale vieții". În continuare, Tocqueville descrie mai detaliat nevoile de lectură ale cititorilor medii dintr-o epocă democratică:

> Cum timpul pe care îl pot dedica literelor este foarte scurt, ei caută să îl utilizeze cît mai bine. Preferă cărți ușor de procurat, care pot fi citite rapid și care nu cer investigații savante pentru a fi înțelese. Vor frumuseți care se oferă de-a gata și de care se pot bucura ușor; mai presus de toate, trebuie să li se ofere ceva neașteptat și nou. Familiarizați cu lupta, cu obstacolele și cu monotonia vieții curente, se așteaptă la emoții rapide, la pasaje senzaționale (...). Autorii vor căuta repeziciunea expunerii, mai degrabă

> decît perfecțiunea detaliului. Producțiile mici vor circula mai mult decît cărțile voluminoase (...). Scopul autorilor va fi să uimească mai degrabă decît să placă, să stîrnească pasiunile decît să încînte gustul[15].

Tocqueville se numără printre primii care au remarcat faptul că democrația încurajează *comercialismul* în literatură și în arte. Cu excepția cîtorva mari autori, într-o democrație, scriitorii lucrează pentru piață:

> Democrația nu numai că insuflă gustul lecturii printre clasele de comercianți, dar introduce un spirit comercial în literatură (...). În sînul națiunilor aristocratice, nimeni nu poate aspira la succes fără eforturi imense, iar (...) aceste eforturi aduc poate multă celebritate, dar niciodată prea mulți bani; în timp ce, în societățile democratice, un scriitor se poate automăguli cu faptul că va obține relativ ieftin o reputație modestă și o mare avere[16].

Un lucru este remarcabil în aceste fragmente, și anume că multe dintre observațiile cuprinse în ele se aplică foarte bine și kitsch-ului: arta ca recreere și distracție, accesibilitatea ușoară, efectele rapide și previzibile, „spiritul comercial" al scriitorilor (pe care îi interesează mai mult recompensele financiare imediate decît să devină celebri), nevoia psihologică a publicului cititor de a evada din monotonia vieții cotidiene – iată cîteva dintre elementele recurente în majoritatea definițiilor sociologizante ale kitsch-ului.

Raportul dintre romantism și kitsch poate fi discutat din punct de vedere estetic. Hermann Broch, de exemplu, leagă apariția modernă a kitsch-ului de schimbarea adusă de romantism în conceperea idealului estetic. Înainte de romantism, idealul estetic era considerat *transcendent* în raport cu orice prezumtivă operă de artă: frumosul apărea drept un model și un criteriu valoric absolute, practic imposibil de atins. Dar, în epoca romantică, idealul estetic și-a pierdut orice urmă din transcendența anterioară și a ajuns să fie perceput exclusiv în termenii imanenței sale în fiecare operă luată în parte. Sistemele

de valori dinaintea romantismului erau, după părerea lui Broch, *deschise* (în sensul că scopul de atins rămînea în afara sistemului). Într-un eseu scris în 1950, el observa:

> Romantismul se îndreaptă în direcţia diametral opusă. El vrea să facă din ideea platonică de artă – frumosul – ţelul imediat şi palpabil al oricărei opere de artă (...). Şi totuşi, atîta timp cît arta rămîne un sistem, sistemul se închide; sistemul infinit devine un sistem finit (...). Iar acest proces constituie premisa fundamentală a oricărei forme de kitsch, dar, în acelaşi timp, îşi datorează existenţa structurii specifice a romantismului (adică procesului prin care lumescul este înălţat la nivelul eternului). Putem spune că romantismul, fără a fi el însuşi kitsch, este părintele kitsch-ului şi că există momente cînd copilul începe să semene atît de mult cu părintele său, încît nu se mai poate face distincţie între ei[17].

Într-un eseu anterior, datînd din 1933, Broch vorbea de asemenea despre kitsch şi romantism, motivîndu-le paralelismul prin caracterul lor nostalgic comun. Adeseori, spunea el, kitsch-ul nu este nimic altceva decît „o evadare în istoria idilică, unde mai sînt încă valabile convenţiile ştiute (...). Kitsch-ul este cea mai simplă şi mai directă cale de a potoli această nostalgie"[18]. Înlocuind realitatea istorică sau contemporană cu clişee, kitsch-ul insistă în mod vizibil pe anumite nevoi emoţionale asociate, în general, cu viziunea romantică asupra lumii. În mare măsură, putem privi kitsch-ul drept o ipostază banalizată a romantismului.

Prost gust, ideologie şi hedonism

Kitsch-ul pare a fi un fenomen recent, chiar dacă îl identificăm, pur şi simplu, cu prostul gust. Unii critici vorbesc despre „universalitatea kitsch-ului" (afirmaţie teoretic legitimă), dar niciodată nu intră în detalii dincolo de, să zicem, perioada

barocă. Poate fiindcă este foarte hazardat de presupus cum arăta prostul gust mai demult. Se prea poate de asemenea ca prostul gust să nici nu fi existat mai demult sau, dacă a existat, să nu fi avut posibilitatea de a-și sistematiza convențiile și de a-și instituționaliza acțiunile în așa fel încît să ajungă la un număr cît mai mare de prezumtivi consumatori de artă contrafăcută. Se pune atunci problema legăturii dintre prostul gust și istoria tehnologiei moderne, în speță apariția mașinii în producerea și reproducerea cărților și a altor tipuri de opere de artă.

Ca ipoteză de lucru, putem considera că prostul gust din vremurile moderne constă, în primul rînd, într-o iluzie a gustului manipulată din punct de vedere ideologic. De aceea, cultura de masă poate fi descrisă foarte adecvat în termenii ideologiei sau ai falsei conștiințe. Dacă arta adevărată conține întotdeauna un element pînă la urmă ireductibil, un element constitutiv pentru ceea ce am putea numi „autonomie estetică", arta produsă pentru consumul imediat este, în mod limpede și în întregime, *reductibilă* la cauze și motive extrinsece. Pentru a accentua această observație importantă, este utilă distincția dintre arta autentică și cultura de masă – distincție propusă de Leo Lowenthal, unul dintre reprezentanții Școlii de critică socială și culturală de la Frankfurt. Cercetător experimentat al raporturilor dintre cultura de masă și societate (a se vedea cartea sa *Literatura, cultura de masă și societatea*, 1961), Lowenthal sintetizează într-o viziune globală atît poziția sa personală, cît și filozofia culturală a Școlii de la Frankfurt atunci cînd afirmă: „În măsura în care există vreo legitimitate a conceptului de reducționism, acesta se aplică într-adevăr culturii de masă (...). Deși resping total o abordare sociologică a *literaturii*, prin care operele de artă să fie privite drept simple reflectări ale societății, teoria reflectării este chiar conceptul legitim ce trebuie aplicat culturii de masă. În termenii marxismului clasic, cultura de masă este, într-adevăr, ideologie". Și aceasta pentru că semnificația fenomenelor culturii de masă „nu constă nicidecum

în ceea ce au ele de spus, ci, mai curînd, în măsura în care ceea ce spun ele reprezintă o formulare generalizată a predispozițiilor și atitudinilor acelor consumatori care primesc marfa organizați în grupuri largi"[19]. Dacă înlocuim noțiunea de cultură de masă prin aceea de kitsch, distincția devine și mai convingătoare. În acest context, înțelegem prin kitsch pur și simplu *falsa conștiință estetică* sau (pentru a parafraza definiția dată de T.W. Adorno kitsch-ului, de „parodie a katharsis-ului"[20]) *parodie a conștiinței estetice.*

La sfîrșitul anilor '30 ai secolului XX, doi dintre reprezentanții de frunte ai Școlii de la Frankfurt, T.W. Adorno și Max Horkheimer, au formulat noțiunea de „industrie a culturii" (numită și „industria amuzamentului", „industria distracției" etc.), dar au definit-o dintr-o perspectivă dialectică mai largă și au analizat-o mai detaliat abia într-o lucrare postbelică scrisă în colaborare, *Dialectica Iluminismului* (publicată pentru prima oară în 1947)[21]. Industria culturii urmărește, în primul rînd, să alimenteze piața (pseudo)culturală cu produse special concepute pentru a produce *relaxarea.* Încă din 1941, Adorno descrisese *nevoia* de distracție sau de „amuzament" a maselor ca fiind, în același timp, un rezultat al modului de producție existent (capitalist) și, dacă se poate spune așa, unul dintre produsele sale cele mai caracteristice. Reformulînd într-un context cultural celebra teorie enunțată de Marx, potrivit căreia modul de producție creează nu numai anumite mărfuri, ci și nevoia pentru exact acele mărfuri, Adorno scria: „Consumatorii de distracții muzicale sînt ei înșiși obiecte, ba chiar produse ale aceluiași mecanism care produce muzica pentru mase (...). Forța procesului de producție se extinde asupra intervalelor de timp care, aparent, sînt «libere» (...). Oamenii solicită ceva ce vor primi oricum"[22]. Dificilă de acceptat, în teoria lui Adorno, este identificarea „maselor" cu „clasa muncitoare" în sensul marxist convențional. Însă, chiar și atunci cînd a fost scris articolul, conceptul de cultură de masă se aplica în aceeași măsură și clasei mijlocii. Astăzi este poate mai evident decît

în urmă cu treizeci sau patruzeci de ani faptul că o cultură de masă – în măsura în care este kitsch – răspunde în primul rînd nevoilor psihologice ale clasei mijlocii, pe care încearcă, de obicei cu succes, să le generalizeze la scara întregii societăți, într-o lume electronizată, foarte asemănătoare aceleia din „satul global" al lui McLuhan. Asupra acestui aspect vom reveni. Deocamdată, trebuie să recunoaștem că intuiția lui Adorno despre nevoia de „distracție" este destul de corectă, cu condiția să îi lărgim aria de aplicare și să înțelegem că întregul proces de producție și consum al (pseudo)culturii de masă este facilitat de tendința mult prea omenească spre autoamăgire. Adorno scrie: „Oamenii vor să se distreze. O experiență artistică foarte intensă și conștientă este accesibilă numai celor pe care viața nu îi apasă în așa fel încît să-și dorească, în timpul liber, o eliberare simultană de efort și de plictiseală. Întreaga sferă a distracției comerciale ieftine reflectă această dublă dorință. Ea induce relaxarea pentru că este produsă după un anumit tipar și gata digerată"[23].

Fără îndoială, una dintre principalele cauze ale proliferării atît de impetuoase a kitsch-ului de la începutul secolului al XIX-lea încoace – pentru a-l cita pe Dwight MacDonald, un alt sociolog al culturii moderne – este faptul că „lumea afacerilor și-a găsit o piață profitabilă în cerințele culturale ale maselor proaspăt trezite, iar tehnologia avansată făcea posibilă producția ieftină de cărți, tablouri, muzică și mobilă în cantități suficiente pentru a satisface piața"[24]. Dar, chiar dacă asocierea dintre kitsch și prețul scăzut este adeseori inevitabilă, nu trebuie omis faptul că această din urmă noțiune este foarte relativă și, prin urmare, poate deveni periculos de înșelătoare atunci cînd este folosită drept criteriu unic. Ceea ce socotește ieftin un membru al straturilor superioare ale clasei mijlocii poate părea inaccesibil de scump cuiva mai puțin înstărit. Să repetăm aici și faptul că uneori prostul gust se poate bucura de importante mijloace financiare pentru a-și satisface capriciile și fanteziile ostentative.

De aceea, pe lîngă tipurile mai umile de kitsch, trebuie să admitem existenţa unui kitsch fastuos, care este privilegiul celor bogaţi. Mai mult decît atît, chiar şi atunci cînd nu este scump, kitsch-ul este adeseori menit a sugera bogăţia şi prisosul: imitaţiile de aur şi argint şi bijuteriile din sticlă colorată vîndute în magazine ţin, evident, de kitsch. În ceea ce priveşte kitsch-ul realmente scump al claselor de sus, a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi apoi intervalul de timp denumit „la belle époque" pot furniza un mare număr de exemple. Chiar şi regii care au domnit în această perioadă binecuvîntată s-au lăsat ademeniţi uneori de kitsch, precum Ludwig al II-lea al Bavariei, care se complăcea frenetic în cel mai luxuriant prost gust magnific wagnerian, în sensul dat wagnerianismului de Nietzsche. Pentru unii autori (de exemplu, pentru Abraham A. Moles[25]), adevăratul kitsch trebuie căutat chiar în acea epocă, vremurile noastre caracterizîndu-se prin formarea unui stil „neo-kitsch", corespunzător cerinţelor unei societăţi de consum îmbelşugate. Chiar dacă acceptăm o astfel de periodizare a kitsch-ului – şi nu văd de ce nu am accepta-o –, specia contemporană mai ieftină îşi are, dacă se poate spune aşa, rădăcinile tradiţionale în noţiunile estetice pseudo-aristocratice ale burgheziei bogate din secolul al XIX-lea.

Tipul de gust satisfăcut de formele inferioare de kitsch nu trebuie confundat cu gustul popular, cu toate că epitetul *popular* a suferit o importantă mutaţie de sens în ultimele decenii, iar „cultura populară" de astăzi este adeseori kitsch pur. De-a lungul secolelor, gustul popular şi-a găsit expresia şi satisfacerea firească în arta şi poezia folclorică, acestea nefiind nicidecum inferioare creaţiilor culturii înalte. Cultura folclorică, rezultat al unui proces îndelungat, organic şi multilateral de creaţie colectivă, este profund elaborată şi rafinată, în ciuda aparenţelor sale uneori stîngace sau naive. Important este – pentru a-l cita din nou pe MacDonald – că „arta folclorică a crescut de jos", în timp ce „cultura de masă este impusă de sus; ea este fabricată de tehnicieni angajaţi în afaceri; publicul ei este

reprezentat de consumatorii pasivi, a căror participare se rezumă la opțiunea între a cumpăra și a nu cumpăra. Pe scurt, baronii kitsch-ului exploatează nevoile culturale ale maselor pentru a obține profit și/sau pentru a menține supremația clasei lor – în țările comuniste funcționează numai cel de-al doilea scop"[26].

Ieftin sau scump, kitsch-ul reprezintă, din punct de vedere sociologic și psihologic, expresia unui stil de viață, și anume stilul de viață al burgheziei sau al clasei mijlocii. Acesta îi poate atrage deopotrivă pe membrii claselor de sus și de jos și, de fapt, poate deveni *stilul ideal de viață* al întregii societăți – cu atît mai mult atunci cînd societatea devine din ce în ce mai bogată și cînd tot mai mulți oameni au din ce în ce mai mult timp liber. În măsura în care își alege ambianța potrivită gusturilor sale, omul poate avea cîteva tipuri distincte de relații cu obiectele care alcătuiesc decorul vieții sale casnice. Abraham Moles distinge, în acest sens, nu mai puțin de șapte tipuri de comportament: ascetic, hedonist, agresiv, strîngător, suprarealist, funcțional (sau cibernetic) și kitsch[27]. Modul kitsch este absolut opus celui ascetic, iar pe toate celelalte le combină în diverse proporții. Numărul modurilor poate crește sau scădea cu ușurință; dar conflictul fundamental dintre ascetism și hedonism rămîne prezent, indiferent de ordonările acestor atitudini. Ținînd seama de clasificarea lui Moles, nu este dificil de arătat că, în afară de ascetism, toate celelalte categorii pot fi subsumate hedonismului. Agresivitatea, ca și tendința posesivă, nu poate fi disociată de principiul plăcerii. Suprarealismul nu este nimic altceva decît un caz extrem de delectare în combinații stranii, neașteptate de obiecte, iar funcționalismul este sinonim (în acest context) cu „conforturile civilizației".

Pentru a înțelege natura kitsch-ului, trebuie deci analizat acel hedonism tipic mentalității clasei de mijloc. Trăsătura sa principală este poate moderația, perfect ilustrată de „principiul mediocrității", care întotdeauna se regăsește în kitsch (mediocritatea omniprezentă este mai ușor de observat în formele de kitsch mai elaborate și exagerat de complicate). Clasa mijlocie

fiind o clasă activă, hedonismul ei se limitează la folosirea timpului liber. Este un hedonism de relaxare şi deci de natură compensatorie. Iată de ce kitsch-ul se pretează definirii în termenii unei încercări sistematice de a evada din realitatea cotidiană: în *timp* (înspre un trecut personal, semnalat de cultul kitsch al suvenirului; înspre „istoria idilică"; înspre un viitor aventuros, cu ajutorul clişeelor *science fiction* etc.); şi în *spaţiu* (către cele mai diverse tărîmuri imaginare şi exotice). La nivel practic, preocuparea pentru relaxare cere ca activităţile casnice să fie efectuate cu cît mai puţin efort şi cu cît mai mult amuzament; aşa apare gadget-ul (gadget-urile fiind produse de un sector specializat al industriei de obiecte kitsch). Hedonismul clasei mijlocii este, în principiu, deschis, lipsit de prejudecăţi, dornic de experienţe noi; această deschidere, nestînjenită de nici un simţ critic, explică felul de a fi, tolerant şi uneori heteroclit, al lumii kitsch-ului. Superficialitatea acestui hedonism poate fi egalată doar de dorinţa sa de universalitate şi totalitate şi de infinita sa capacitate de a cumpăra fleacuri frumoase.

Trăsătura fundamentală a hedonismului modern al clasei mijlocii este poate aceea că el stimulează *dorinţa de a consuma* pînă acolo încît consumul devine un fel de ideal social ordonator. Evident, consumul şi producţia s-au presupus întotdeauna reciproc, dar semnificaţia etică ataşată acestor concepte şi activităţilor corelative a variat mult. Civilizaţiile tradiţionale – chiar şi acelea care nu puneau un preţ atît de mare pe munca în sine – înclinau, din diferite motive, să exalte virtuţile *economisirii*, ale frugalităţii, ale cumpătării etc. (care nu sînt nimic altceva decît forme de a amîna consumul) şi, drept urmare, se fereau de pericolele pe care le reprezenta *consumul* neînfrînat (consum care încă mai înseamnă, în limbajul comun, „distrugere", „risipă", „irosire" şi care este asociat în mod firesc noţiunilor de „lux", „abundenţă" şi chiar „decadenţă"). Deşi modernitatea este, în mare măsură, un produs al celebrei etici protestante a muncii (în care Max Weber vedea cauza principală a capitalismului), dinamica economiei din zilele noastre

și întregul cadru temporal în care se desfășoară activitățile sociale încurajează o revizuire drastică, ba chiar o inversare a concepției tradiționale: consumul este total justificat, în timp ce vechile îndemnuri la chibzuință, reținere și obiceiul de a economisi tind să ne apară drept relicve ale trecutului, demodate și înduioșător de ridicole. Mai mult decît simpla satisfacere a anumitor necesități fundamentale, consumul a devenit aproape o datorie – o modalitate de a ajuta sănătatea economică a națiunii – și, dincolo de domeniul economic, o modalitate de a percepe și înțelege lumea.

Pentru a realiza mai bine ce determină frenezia contemporană a consumului (acea nevoie de „a avea acum" a hedonismului atît cultural, cît și contracultural), trebuie avută în vedere și o altă caracteristică majoră a modernității, și anume simțul ei suveran de schimbare. Consecințele psihologice ale ritmului de schimbare din ce în ce mai rapid al modernității – și, în primul rînd, relativismul axiologic ce decurge din el – explică încrederea tot mai scăzută în stabilitate sau continuitate, fără de care nici un ethos al amînării sau al reținerii nu este posibil. În societățile tradiționale, timpul omogen, care se reînnoiește perpetuu într-o mișcare circulară, oferă garanția că ziua de mîine nu va fi substanțial diferită de cea de ieri și de cea de astăzi. Angoasele și tragediile individuale sînt, bineînțeles, posibile, iar în cadrul unui univers esențialmente armonios (cosmosul grecesc opus haosului, de exemplu), accidentele și inconsecvențele șansei pot provoca nespuse dezastre personale și colective. Și totuși, asemenea întîmplări nedorite nu contrazic credința în unitatea fundamentală a existenței sau sentimentul profund de continuitate generat de respectul față de tradiție. În viziunea eshatologică iudeo-creștină asupra istoriei, importanța tradiției nu este în nici un fel diminuată de implicațiile doctrinei mîntuirii. Sistemul de valori aflat la baza eticii creștine este printre cele mai stabile, iar drama diversă care se joacă pe „scena" acestei lumi nu poate arunca nici cea mai

mică umbră de îndoială nici asupra relevanței trecutului, nici asupra certitudinii a ceea ce va fi.

Etica doctrinei creștine este prin excelență o etică a amînării. În zorii modernității s-a născut mitul progresului, axat pe un concept secularizat de timp linear și ireversibil. Pe parcursul fazei sale „progresiste", modernitatea a reușit să păstreze cîte ceva din calitatea mai veche a timpului, în primul rînd sentimentul *continuității* între trecut, prezent și viitor. Ideea de progres postulează că schimbarea urmează un anumit tipar, că ea presupune o anumită ordine care favorizează dezvoltarea *constantă* și *graduală* de la inferior la superior. Prin ea însăși, credința în progres poate fi un stimulent pentru amînarea consumului. Dar alianța dintre modernitate și progres s-a dovedit a fi doar temporară, iar în epoca noastră mitul progresului pare a se fi epuizat considerabil. El a fost înlocuit de mitul modernității înseși. Viitorul a devenit aproape la fel de ireal și de gol ca și trecutul. Sentimentul foarte răspîndit de instabilitate și discontinuitate face din plăcerea imediată aproape singurul lucru „rezonabil" pentru care merită luptat. De aici, setea de consum și întregul concept paradoxal al unei economii și, în linii și mai generale, al unei civilizații „a risipei".

Marea descoperire psihologică pe care se bazează kitsch-ul rezidă în faptul că aproape orice este legat în mod direct sau indirect de cultura artistică poate fi transformat într-un obiect destinat „consumului" imediat, ca oricare altă marfă obișnuită. Este adevărat că, spre deosebire de consumatorul obișnuit, consumatorul de artă nu epuizează obiectul de care se bucură. Din punct de vedere mental însă, filistinul modern se poate comporta ca un consumator oarecare și, fără a strica sau chiar fără a atinge opera de artă originală, el îi poate distruge acesteia „aura", semnificația estetică (vom discuta mai tîrziu cazul capodoperelor, precum *Mona Lisa*, uzate din pricina kitsch-ului). Pentru a răspunde cerințelor „estetice" ale consumatorului exigent de astăzi, există o industrie a culturii care imită, copiază,

reproduce și standardizează orice l-ar putea delecta pe acesta. Unicitatea și chiar raritatea au devenit calități anacronice, care nu numai că nu mai sînt în pas cu timpul, dar ilustrează ceea ce un apărător al „consumismului cultural" (și partizan al kitsch-ului respectabil și mic-burghez) numește „legea ineficienței artei"[28].

Kitsch-ul, prin urmare, este artă „eficientă", ipostaza culturală de consum a societății de azi și una dintre manifestările nemijlocite ale esteticii triumfaliste și ale epocii consumiste. Inițial, după cum am subliniat mai înainte, kitsch-ul s-a născut ca expresie a gustului clasei mijlocii și a hedonismului ei specific legat de petrecerea timpului liber. Ca formă ideologică (falsa conștiință estetică), kitsch-ul a apărut cu totul spontan, iar concepția predominant marxistă potrivit căreia el a fost introdus de clasele superioare, în mod mai mult sau mai puțin deliberat, pentru a îndepărta clasa muncitoare (masele) de vocația lor revoluționară este esențialmente incorectă. Această eroare nu îi împiedică pe anumiți critici marxiști sau paramarxiști (Adorno și Horkheimer, de exemplu) de a face o multitudine de observații extrem de pertinente cu privire la lumea kitsch-ului și la dialectica sa interioară. Întîmplător, nu este prima oară cînd o analiză fundamental eronată s-a dovedit stimulantă, ba chiar fructuoasă din punct de vedere intelectual.

Dacă atît de mulți cercetători ai „culturii de masă" contemporane au trecut cu vederea faptul că originea kitsch-ului trebuie căutată în clasa mijlocie și că prin natura sa kitsch-ul este legat de aceasta, motivul ar putea fi acela că, așa cum a observat Jenny Sharp într-un articol publicat în 1967, aici rezidă, în același timp, cea mai evidentă și mai stranie caracteristică a kitsch-ului. „Kitsch-ul", scria ea, „înseamnă toate acele obiecte ieftine, vulgare, sentimentale, de duzină, lipsite de gust, simpatice, adorabile, în mijlocul cărora îi place să trăiască marii majorități a oamenilor din această țară (...). Această cultură pop (...) a depășit barierele gustului și ale rafinamentului și a fost absorbită în arhivele culturii instituționalizate. Singura

pagină rămasă neîntoarsă este cea mai evidentă, într-un anume fel cea mai stranie și, de aceea, ignorată. Kitsch-ul reprezintă, de fapt, gustul claselor de mijloc și acesta este astăzi gustul celor mai mulți oameni din societatea noastră"[29].

În lumina argumentelor de mai sus, devine limpede, încă o dată, de ce conceptul estetic de kitsch nu poate fi disociat de modernitate și, mai precis, de epoca relativ recentă, care a asistat la afirmarea rapidă a claselor de mijloc. Kitsch-ul este rezultatul artistic direct al unei importante mutații etice datorate conștiinței proprii a timpului aparținînd claselor mijlocii. În linii mari, kitsch-ul poate fi considerat o reacție la „teroarea" schimbării și la lipsa de sens a timpului secvențial, care curge dinspre un trecut ireal către un viitor la fel de ireal. În aceste condiții, timpul liber – care sporește cantitativ, din punctul de vedere al societății – este resimțit ca o povară stranie, povara vidului. Kitsch-ul apare drept un mijloc la îndemînă de „a ucide timpul", drept o evadare plăcută din banalitatea muncii și a tihnei. Distracția produsă de kitsch este doar reversul unui plictis cumplit și de neînțeles.

Cîteva considerații stilistice

Pentru a pune o oarecare ordine într-o chestiune atît de plurivalentă încît creează confuzie, este util să abordăm kitsch-ul din trei unghiuri diferite, dar complementare. Pentru început, putem considera kitsch-ul drept un produs al unei anumite categorii de „artiști", „artizani" sau „creatori" care, adresîndu-se unui public bine definit alcătuit din consumatori de nivel mediu, aplică seturi clare de reguli și comunică sortimente absolut previzibile de mesaje, în ambalaje „estetice" stereotipe. Din acest punct de vedere, kitsch-ul este un *stil*, în sensul în care Wedekind vorbea despre el ca fiind forma contemporană

a goticului sau barocului sau rococo-ului. A doua posibilitate este aceea de a lua în considerare elementele kitsch specifice care apar în procesul producției și al difuzării artei la scară de masă. Astfel de elemente sînt în mod clar neintenționale (adică nu sînt planificate dinainte de producătorii de kitsch, ci sînt, mai degrabă, consecințele fatale ale intervenției tehnologiei moderne în lumea artei). A treia posibilitate constă în a aborda kitsch-ul din punctul de vedere al consumatorului dispus să accepte „minciuna estetică" a kitsch-ului și care, condiționat de simpla cantitate de pseudoartă și de frumos instantaneu din jurul său, poate recepta chiar și opere de artă autentice drept kitsch.

La ce se gîndește artistul-kitsch atunci cînd se așază la lucru? Evident, în primul rînd se gîndește să impresioneze și să facă plăcere consumatorului mediu, care îi va cumpăra produsele. Estetic vorbind, putem spune deci că artistul kitsch folosește – conștient sau nu – un „principiu al mediocrității", care îi oferă cea mai bună garanție că lucrările sale vor fi primite favorabil. În al doilea rînd, producătorul de kitsch trebuie să fie conștient de diversitatea de interese și dorințe ale publicului său. Așa se explică eclectismul funciar al stilului care este kitsch-ul. Ceea ce dă kitsch-ului o anumită unitate stilistică în timp este probabil compatibilitatea elementelor sale eterogene cu o anumită noțiune de „casnic". Foarte adesea, kitsch-ul este acel tip de „artă" pe care consumatorul mediu ar dori să o posede și să o expună în casa lui. Chiar și atunci cînd este plasat în altă parte – săli de așteptare, restaurante etc. – kitsch-ul este menit a sugera un fel de intimitate „artistică", o atmosferă saturată de „frumos", acel tip de frumusețe de care unii ar dori să fie înconjurați în viața de fiecare zi.

Trăsăturile eclectismului și ale „casnicului" definitorii pentru kitsch sînt descrise cu acut spirit de observație într-un articol al criticului de artă englez Roger Fry, publicat pentru prima oară în 1912 și inclus apoi în volumul său *Vision and Design* (1920). Fry nu utilizează termenul *kitsch*, dar tipurile

de prost gust de care se ocupă aparţin în mod foarte evident categoriei kitsch-ului. Fragmentul merită citat în întregime:

> Mă străduiesc să scriu paragrafele următoare în chiar bufetul de gară în care mă aflu şi mă uit la acele imagini teribil de familiare, dar, din fericire, fugitive, pe care le oferă asemenea locuri. Şi nu trebuie uitat că locurile publice de acest fel nu fac decît să reflecte sufletul cetăţeanului mediu, aşa cum se exprimă el în propria lui casă.
>
> Spaţiul pe care se plimbă privirile mele este mic, dar mă uimeşte cantitatea de „artă" pe care îl conţine. Fereastra din faţa mea are, pe toată partea de jos, sticlă colorată; în mijlocul unui chenar foarte meşteşugit, conceput de cineva care cunoaşte convenţiile lucrului în sticlă din secolul al XIII-lea, se află un model cu frunze de viţă galbene şi purpurii, cu ciorchini de struguri şi multe păsărele care zboară. În faţă este o perdea de dantelă cu modele luate din cel puţin patru secole şi din tot atîtea ţări. Pereţii, pînă la o înălţime de patru picioare, sînt acoperiţi cu un tapet cu incrustaţii gravate într-un model complicat, în două culori, cu medalioane în imitaţie de argint. Deasupra, o mulură lată doar de un ţol, pe care se întinde, de la un capăt la altul, o formă degenerată a ornamentului greco-roman de ghioşă gravată; evident, modelul a fost tăiat din lemn cu maşina sau matriţat dintr-o compoziţie oarecare – natura lui este atît de bine ascunsă, încît ar fi greu de spus de unde anume vine. Deasupra ghioşei este un tapet care imită, prin umbrele imprimate pe hîrtie, efectul brocartului de satin din secolul al XVIII-lea. Fiecare măsuţă din bufet are cîte două feţe de masă, una aranjată simetric cu masa, cealaltă, dintr-un bumbac imprimat, foarte ornamentat, aranjată „artistic", în poziţie diagonală. În centrul fiecărei mese se află cîte o vază mare, la care orice calitate frumoasă a materialului şi a execuţiei a fost cu grijă ascunsă prin metode ce presupun, fără îndoială, o profundă cunoaştere ştiinţifică şi un mare talent inventiv. În fiecare vază se află cîte o plantă cu frunze mari, de un verde închis, făcută vizibil din gumă. Această penibilă trecere în revistă acoperă numai o mică parte a inventarului obiectelor de „artă" din restaurant. Dacă aş continua să povestesc despre picioarele meselor, despre instalaţiile electrice de iluminat, despre scaunele în al căror lemn o

forță mecanică teribilă a impregnat adînc un anthemion mare distorsionat – dacă ar fi să povestesc toate aceste lucruri, cititorul meu și eu însumi am începe să înțelegem cu dureroasă acuitate cîte ceva din efortul oribil investit în această etalare. Etalarea este, într-adevăr, scopul și explicația a tot ceea ce văd. Nici unul dintre aceste lucruri nu a fost făcut din bucuria meșteșugarului de a crea; nici unul nu a fost cumpărat din plăcerea pe care ar fi produs-o contemplarea lui, ci numai pentru că fiecare dintre aceste obiecte este acceptat ca simbol al unui anumit statut social. Eu cred că nimănui nu-i poate face plăcere contemplarea lor; ele se află aici fiindcă absența lor ar fi imediat resimțită de către omul mediu care consideră sumedenia de obiecte etalate inutil ca fiind oarecum inseparabile de condițiile vieții în bunăstare, de care și el are – sau năzuiește să aibă – parte. Dacă totul ar fi pur și simplu curat și util, ar spune că locul este gol și inconfortabil[30].

Inventarul făcut de Fry artei de restaurant sugerează în mod foarte adecvat ceea ce am putea numi „supradeterminarea stilistică" a kitsch-ului. Bufetul de la începutul secolului XX pe care îl descrie el este literalmente ticsit cu obiecte care falsifică nenumărate convenții stilistice din cele mai diferite epoci, țări și culturi. Eclectismul kitsch-ului este adeseori o formă foarte evidentă de aglomerare estetică fără cap și coadă. Oare acest eclectism amețitor este doar o chestiune de „etalare inutilă", așa cum crede Fry? Și să fie oare adevărat: kitsch-ul „nu poate face plăcere nimănui"?

Am arătat mai sus că, deși legat de căutarea unui statut social, kitsch-ul are de asemenea funcția – mai importantă din punct de vedere psihologic – de a oferi o evadare iluzorie din banalitatea și lipsa de sens a vieții cotidiene contemporane. Indiferent în ce forme sau combinații, kitsch-ul este relaxant și plăcut. Calitatea de dorință împlinită conținută în această plăcere subliniază originea kitsch-ului ca reacție, acea teamă de vid pe care el încearcă să o diminueze. Din acest punct de vedere, kitsch-ul reprezintă un răspuns la sentimentul modern, larg răspîndit, de gol spiritual: el umple orele goale ale timpului liber cu „amuzament" sau cu „emoție" și „halucinează" – presupunînd

că acest verb ar fi tranzitiv – în spațiile goale un sortiment infinit de variat de apariții „frumoase".

Eclectismul stilistic al kitsch-ului mai prezintă și o altă trăsătură notabilă, și anume aceea că sugerează accesibilitatea comercială. Un obiect kitsch este atractiv nu numai pentru că arată bine, ci și pentru că el – sau orice obiect similar – poate fi obținut de către oricine este doritor să îl cumpere. Chiar și cele mai elaborate și costisitoare tipuri de kitsch conțin în ele însele o reclamă, o invitație la posesiune și la satisfacție oferită de-a gata. Farmecul estetic al kitsch-ului este transparent comercial.

Acestei caracteristici i se datorează curioasa ambiguitate semiotică a celor mai multe obiecte kitsch. Asemenea obiecte urmăresc să arate deopotrivă autentice și meșteșugit contrafăcute. Rolul acestei paradoxale falsități nu este prea greu de elucidat. Pe de o parte, semnele vizibile ale contrafacerii sînt menite a alunga impresia de unicitate sau de raritate pe care ar crea-o un fals perfect. Raritatea ar contrazice accesibilitatea comercială a kitsch-ului. Pe de altă parte, o asemenea contrafacere atrage atenția privitorului către anumite calități agreabile precum îndemînarea, talentul imitativ, versatilitatea, drăgălășenia.

Ambiguitatea semiotică a kitsch-ului a fost prea puțin luată în considerare de către analiștii prostului gust. De aici unele erori foarte răspîndite, cum ar fi opiniile lui Gillo Dorfles despre natura kitsch a reproducerilor de artă. Dorfles afirmă că „trebuie să privim toate reproducerile unor opere unice, concepute ca irepetabile, drept echivalente cu un fals"[31]. Dar contrafacerea estetică a kitsch-ului nu trebuie confundată cu aceea a unui fals. Falsul este menit a fi luat drept original. În vreme ce falsul exploatează în mod ilegal gustul elitist pentru raritate, kitsch-ul insistă pe accesibilitatea sa antielitistă. Caracterul amăgitor al kitsch-ului nu rezidă în ceea ce ar putea avea el în comun cu falsul efectiv, ci în pretenția de a le oferi consumatorilor săi, în esență, aceleași feluri și calități de frumos

precum cele întrupate în originalele unice sau rare și inaccesibile. Kitsch-ul pretinde că fiecare dintre practic nenumăratele sale surogate – și surogate ale surogatelor – conține ceva din valoarea estetică obiectivă a stilurilor, convențiilor și operelor pe care în mod fățiș le contraface. Kitsch-ul oferă frumosul instantaneu, susținînd că nu există o diferență de substanță între el însuși și frumosul original, care se presupune că este etern.

Stilistic vorbind, kitsch-ul poate fi definit și în termenii previzibilității. Harold Rosenberg afirmă că el este „a) o artă cu norme bine stabilite; b) o artă cu un public previzibil, efecte previzibile, recompense previzibile"[32]. Dar convențiile literare și artistice se schimbă rapid și banalitatea care a avut succes ieri își poate pierde și atractivitatea, și înțelesul în ochii publicului larg pentru care a fost concepută. Așa se explică paradoxul că formele mai vechi de kitsch (ca expresii ale prostului gust de ieri sau alaltăieri) încă mai pot fi apreciate, dar numai de către rafinați: ceea ce inițial trebuia să fie „popular" devine amuzamentul cîtorva. Kitsch-ul vechi poate stimula conștiința ironică a celor rafinați sau a celor care se pretind rafinați. Aceasta ar putea fi o explicație pentru încercarea de a salva unele dintre kitsch-urile îngrozitor de afectate și de artificiale din „la belle époque" prin ceea ce se numește *camp* în America zilelor noastre.

În privința literaturii, putem menționa interesul față de formele mai vechi de scriitură proastă. Astfel, de exemplu, în eseul său despre „Kitsch" menționat mai sus, Gilbert Highet își mărturisește o mare admirație (ironică, evident) pentru perlele poetice ale lui William McGonagall, poet scoțian din secolul al XIX-lea, pe care îl consideră, citînd din *Times Literary Supplement*, „singurul poet prost cu adevărat memorabil al limbii noastre". Pe aceeași linie merge și antologia lui Wyndham Lewis și Charles Lee *Bufnița împăiată. Antologie de poezie proastă* (1930), care se limitează totuși la ceea ce autorii ei numesc „poezia proastă de calitate"[33] (adică poezia scrisă de poeți cunoscuți în momentele lor cele mai neinspirate). Un exemplu mai recent

din aceeaşi sferă de interes este eseul lui Walther Killy despre kitsch-ul literar, însoţit de numeroase exemple antologate din scriitori importanţi (între ei, Rainer Maria Rilke), pe criterii tematice[34]. Este limpede că asemenea cărţi nu se adresează consumului de masă, ci amuzamentului intelectual al unei elite literare.

Dacă socotim kitsch-ul drept „stilul" prostului gust, ajungem la un alt paradox, mult mai profund şi mai incitant decît acela pe care tocmai l-am semnalat, şi anume la posibilitatea menţionată mai devreme de a utiliza cu bună ştiinţă prostul gust (altfel spus, kitsch-ul) pentru a submina convenţiile „bunului gust" (respectarea scrupuloasă a acestor convenţii duce, în cele din urmă, la scleroza academismului). Baudelaire, considerat pe bună dreptate un precursor al avangardismului estetic (deşi, cum am văzut, termenul *avangardă* îi displăcea), avea în minte o astfel de posibilitate „subversivă" atunci cînd a scris, în *Artificii*, despre efectul molipsitor al prostului gust, derivat din „plăcerea aristocratică de a displăcea". Mişcările de avangardă s-au dedat frecvent la asemenea tipuri de plăcere, satisfăcîndu-şi impulsurile antiartistice prin utilizarea scandaloasă a manierismelor kitsch atît în literatură, cît şi în arte[35]. Chiar dacă acceptăm părerea lui Clement Greenberg că avangardismul se opune radical kitsch-ului[36], trebuie să înţelegem că aceste două extreme se atrag puternic una pe cealaltă şi că, uneori, ceea ce le separă este mult mai puţin evident decît ceea ce le uneşte. Aceasta din două motive indicate anterior, în alte contexte: (1) avangarda este interesată de kitsch în scopuri ironice şi subversive din punct de vedere estetic; şi (2) kitsch-ul poate recurge la procedeele avangardei (uşor de transformat în stereotipii) în scopurile sale conformiste din punct de vedere estetic. Situaţia a doua reprezintă încă o ilustrare a mai vechii poveşti a „sistemului" (a se citi: kitsch) care îşi cooptează contestatarii (avangarda). Raportul dintre kitsch şi avangardă poate fi considerat, într-un anumit sens, drept o caricatură a principiului central al modernităţii: „tradiţia împotriva ei înseşi",

pentru a-l cita încă o dată pe Octavio Paz. Un bun exemplu în sprijinul acestei idei îl constituie felul în care a tratat Marcel Duchamp *Mona Lisa* lui Leonardo da Vinci, capodopera probabil cea mai supraexploatată de kitsch. Oricine știe că, în 1919, aflîndu-se la New York, Duchamp a luat o reproducere a *Mona Lisei* și, după ce i-a desenat mustăți și bărbuță de capră, a intitulat-o enigmatic: „L.H.O.O.Q." (ceea ce, pronunțat cu voce tare în limba franceză, dă obscenitatea: „Elle a chaud au cul" – textual: „Îi este cald la cur"). „L.H.O.O.Q." reprezintă un exemplu de ceea ce Duchamp numea un obiect „de-a gata asistat" („ready-made assisted"), spre deosebire de unul pur și simplu „ready-made" sau „de-a gata", precum celebrul urinal de closet public cu care a participat, în 1917, la o expoziție de artă de la New York, intitulîndu-l poetic *Izvor.* Mulți critici văd în tratamentul agresiv aplicat de el capodoperei renascentiste un caz amuzant de iconoclasm avangardist. Pesemne că Duchamp avea totuși în minte altceva. Gioconda de care a abuzat el nu era capodopera, ci *reproducerea*, o probă de falsificare modernă a tradiției. Duchamp ar fi fost probabil de acord cu părerea lui Adorno (exprimată în *Filozofia muzicii moderne* și în alte lucrări), potrivit căreia în lumea modernă tradiția a devenit falsă și practic nu mai există nici o tradiție care să nu fi fost falsificată. Astfel, Duchamp a insultat pur și simplu un obiect kitsch menit a satisface o formă tipică de *bovarism* cultural – una dintre acele nenumărate imagini ale *Mona Lisei* cu care sîntem inundați de zeci de ani. Și, aș adăuga eu, nu este deloc sigur dacă, procedînd astfel, artistul a atacat tabloul original al lui Leonardo sau dacă, dimpotrivă, nu căuta cumva, în secret, să îl reabiliteze – așa cum personal îmi place să cred. Un lucru este cert, în orice caz, și anume că Duchamp a recurs la kitsch nu numai pentru a respinge cîteva crase concepții estetice greșite și convenții epuizate, ci și pentru a susține înclinația avangardei către abandonarea esteticii bazate pe *aparențe*, atît de ușor falsificabile în zilele noastre. Dar, cu toate eforturile sale, avangarda nu a fost în stare să treacă

dincolo de aparențe și ironia face că unor reprezentanți mai avansați ai kitsch-ului nu le-a trebuit mult timp pentru a realiza că se pot folosi în mod profitabil de neconvenționalismele reușite ale mișcărilor avangardiste mai vechi. Duchamp însuși a fost kitsch-izat de Andy Warhol.

Kitsch-ul și industrializarea culturală

Un factor substanțial în „kitsch-izarea" culturii – aproape toți cei care au scris despre acest subiect sînt de acord – este difuzarea artei la scară de masă, prin diversele medii: radio, TV, reproduceri în serii mari, înregistrări, reviste și cărți ieftine vîndute în marile magazine etc. Lucrul acesta este valabil chiar și atunci cînd elementele utilizate inițial (capodopere de pictură sau de sculptură, romane ecranizate) în mod cert *nu* sînt kitsch.

Este evident că, psihologic vorbind, mass-media induc o stare de pasivitate la receptorul tipic: el deschide pur și simplu televizorul și este inundat de un număr nelimitat de imagini efectiv „predigerate" (care nu cer nici un efort pentru a fi înțelese). Iar pasivitatea, combinată cu superficialitatea sînt, după cum vom vedea, premise importante pentru modul de gîndire care generează kitsch-ul.

Dorfles reia argumentul larg răspîndit, potrivit căruia mass-media sînt destinate aproape exclusiv unei utilizări instinctive, hedoniste a timpului liber: „Orice urmă de «ritual» în transmiterea hranei culturale și estetice de către mass-media (...) s-a pierdut, iar această absență a elementului ritual a dat naștere indiferenței spectatorului atunci cînd este confruntat cu diferite tipuri de transmisiuni și manifestări ce i se impun"[37].

Media, arată MacDonald, contribuie în mod direct la apariția unei culturi „perfect omogenizate", la fel de prelucrată și

uniformă precum „laptele pasteurizat". Această omogenizare se reflectă în fenomenul că diferențele de vîrstă și de statut intelectual sau social tind să devină irelevante. A apărut astfel un public în mare măsură unitar, ale cărui gusturi și nevoi emoționale sînt manipulate cu îndemînare de către tehnicienii culturii de masă. MacDonald descrie această situație, în mod pertinent, drept o „contopire a publicului de copii cu publicul de adulți", ceea ce înseamnă: „1) regresiunea infantilă a acestora din urmă, care, neputînd face față solicitărilor și complexității vieții moderne, evadează via *kitsch* (confirmîndu-și în acest fel și întreținîndu-și infantilismul); 2) «supra-stimularea» celor dintîi, care se maturizează prea repede"[38]. Aș adăuga aici că, în cele din urmă, în ochii consumatorului condiționat al epocii noastre, tipul de experiență artistică oferită de mass-media devine o normă pentru întreaga experiență artistică. Și de la literatură se așteaptă să corespundă acestui tipar, așa încît scriitorii talentați, pentru a nu-și pierde cititorii, recurg la tehnici pop și încearcă să devină, prin cărți pline de șabloane, autori de succes imediat.

Din punct de vedere antielitist, acesta este un lucru pozitiv. Un critic precum Leslie Fiedler, iritat recent de „toate distincțiile de gen axate pe analogia cu societatea împărțită în clase", se mîndrește sincer cu interesul său crescînd pentru „acel tip de cărți despre care nimeni nu s-a felicitat vreodată că a fost în stare să le citească și care adună la un loc toate categoriile posibile de public: adulți și copii, bărbați și femei, rafinați și naivi (...). Sînt convins că în prezent critica nu mai poate strîmba din nas în fața literaturii de masă..."[39].

A vorbi despre lumea superficială și esențial sentimentală a culturii pop în afara oricărei asocieri cu o societate structurată pe clase este un lucru naiv, care nici nu schimbă natura predominant kitsch a pop-ului și nici nu reduce dependența sa puternică față de civilizația de consum contemporană, cu industria ei culturală. O asemenea industrie specializată nu numai că se adaptează cerințelor fluctuante, dar este capabilă

să prezică și, într-o anumită măsură, să și creeze noi capricii: din punctul ei de vedere, devierea, nonconformismul și radicalismul pot fi ușor transformate în produse comercializabile destinate consumului. Stilul de viață al contraculturii a devenit o mare afacere, de la discuri și blugi la afișe psihedelice.

Tendința către producția de masă afectează toate artele, dar în primul rînd artele vizuale. Orice reproducere mecanică de tablouri și sculpturi, în cantități limitate doar de cererea pieței, se situează în categoria kitsch-ului. Nu discut aici în ce măsură unicitatea asigură valoarea estetică a unui tablou sau a unei sculpturi. Nici nu mă refer la calitatea imperfectă a reproducerilor; este de presupus că acestea vor ajunge într-o zi să fie perfecte sau aproape perfecte. Dar chiar și atunci va rămîne în picioare problema legitimității reproducerilor pe scară largă. Și totuși, kitsch-ul nu este rezultatul imediat și automat al procesului de reproducere.

Pentru a stabili dacă un obiect este kitsch trebuie avute în vedere întotdeauna considerații legate de scop și de context. Teoretic, nu ar trebui să fie nimic kitsch în utilizarea unei reproduceri sau a unui diapozitiv, chiar și după *Mona Lisa*, într-un seminar de istoria artei. Dar aceeași imagine reprodusă pe o farfurie, pe o față de masă, pe un prosop sau pe un toc de ochelari va fi, fără îndoială, kitsch. Un număr de reproduceri excelente ale aceluiași tablou puse una lîngă alta într-o vitrină de magazin vor avea un efect kitsch, pentru că sugerează posibilitatea de a le cumpăra în cantități comerciale. Simpla conștiință a multiplicării industriale a unui obiect de artă, în scopuri strict comerciale, îi poate kitsch-iza imaginea.

Dacă acceptăm kitsch-ul drept arta „normală" a epocii noastre, trebuie să recunoaștem că el este punctul de pornire obligatoriu pentru orice experiență estetică. De exemplu, în Disneyland – paradisul kitsch-ului în care se cufundă majoritatea copiilor moderni – sensibilitatea estetică este aproape în întregime subordonată categoriei mai largi de „adorabil" sau de „drăgălaș". Gustul infantil pentru lucruri drăgălașe nu are,

în sine, nimic de a face cu kitsch-ul, deoarece este evident că „legea generală a nepotrivirii estetice" nu i se aplică. Și totuși, kitsch-ul exploatează cu ușurință acest gust, și nu numai în cazul copiilor, ci și în cazul multor adulți a căror înțelegere a artei nu a avansat prea mult de la nivelul copilăriei.

Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem cinstit că, deși mizează pe infantilismul estetic, kitsch-ul poate oferi, în același timp, perspective pedagogice, inclusiv conștientizarea importantă a faptului că există o diferență între kitsch (sau pseudo-artă) și artă. De ce să nu acceptăm atunci paradoxul propus de Abraham Moles, și anume că drumul cel mai simplu și mai firesc către „bunul gust" trece prin prostul gust? Moles precizează:

> Funcția pedagogică a kitsch-ului a fost, în general, trecută cu vederea, din cauza nenumăratelor conotații negative ale termenului, ca și din cauza tendinței instinctive a celor care au scris despre acest subiect de a-și supraestima propria judecată estetică. Într-o societate burgheză – și, în general, într-una meritocratică –, faptul de a trece prin kitsch este *trecerea firească* pentru a ajunge la autenticitate (...). Kitsch-ul place membrilor societății de masă și le permite să atingă, prin plăcere, nivelul unor exigențe mai înalte și să treacă de la sentimentalism la senzație. Relația dintre artă și kitsch este de aceea cu prisosință ambiguă (...). Kitsch-ul este esențialmente un sistem estetic de comunicare în masă[40].

O perspectivă atît de echilibrată este oarecum liniștitoare, mai ales în contextul previziunilor întunecate, de Cassandră, ale celor mai mulți cercetători ai kitsch-ului.

Omul-kitsch

Așa cum am arătat mai înainte, fenomenul kitsch-ului nu poate fi înțeles pe deplin dacă se neglijează rolul consumatorului de artă contrafăcută. Acest lucru ne obligă să aducem în

discuţie problema complicată a ceea ce s-a numit „omul-kitsch". Autori de formaţii foarte diferite, precum Hermann Broch (romancier modernist şi eseist), Ludwig Giesz (reprezentant al fenomenologiei), Gillo Dorfles (estetician şi istoric de artă), Richard Egenter (teolog romano-catolic) şi alţii au acordat multă atenţie conceptului de „om-kitsch". Omul-kitsch este acela care are tendinţa de a recepta drept kitsch chiar şi operele sau situaţiile non-kitsch; este acela care, fără să vrea, transformă în parodie percepţia estetică. În rol de *turist*, de exemplu, omul-kitsch va „kitsch-iza" nu numai monumentele culturale, ci şi peisajele, în special priveliştile grandioase – de exemplu, Marele Canion – cărora li se face reclamă ca minuni sau bizarerii ale naturii. Ceea ce îl caracterizează pe omul-kitsch este ideea sa neavenit hedonistă despre tot ce este artistic sau frumos. Din anumite motive analizabile în termeni istorici, sociologici şi culturali, omul-kitsch vrea să-şi umple timpul liber cu maximum de emoţie (derivată inclusiv din „cultura înaltă"), în schimbul unui efort minim. Idealul său este distracţia fără efort.

Noţiunea de om-kitsch se limpezeşte dacă îl concepem pe acesta în termeni atît estetici, cît şi etici. O asemenea abordare combinată (oricare ar fi dificultăţile ei teoretice) este aproape inevitabilă, deoarece atitudinile estetice ale omului-kitsch – ca şi cele ale artistului-kitsch – presupun o incapacitate morală fundamentală. Hermann Broch face o remarcă de substanţă: „Sistemul kitsch-ului cere adepţilor săi «să lucreze frumos», pe cînd sistemul artei presupune îndemnul moral: «Lucrează bine!» Kitsch-ul este răul în sistemul de valori al artei"[41].

Acest lucru iese la iveală în trăsătura fundamentală a kitsch-ului, care este minciuna (pentru ecuaţia kitsch = „minciună estetică" a se vedea acel eseu remarcabil al lui Umberto Eco, „Structura prostului gust"[42]). Privită drept minciună, o operă kitsch presupune o legătură strînsă şi chiar o anumită colaborare între artistul-kitsch şi omul-kitsch. Acesta din urmă vrea să fie minţit „într-o manieră frumoasă", iar cel dintîi este gata să joace un asemenea rol, în schimbul cîştigului financiar.

Responsabilitatea le aparține clar amîndurora. Este un joc al iluziilor și al impresiilor nesincere, în care mincinosul poate ajunge să creadă că este adevărat ceea ce spune el. De foarte multe ori, artistul-kitsch poate să nici nu aibă intenția conștientă de a produce kitsch, deși ar trebui să înțeleagă faptul că exact acest lucru și face, de vreme ce ignoră *validitatea internă* a operei sale (porunca etică a lui Broch: „Lucrează bine!") și caută doar să ajungă pe o mare piață de consum.

Tentația de a crede în minciunile estetice ale kitsch-ului este semnul unui simț critic fie nedezvoltat, fie atrofiat. Pasivitatea mentală și lenea spirituală îl caracterizează pe iubitorul surprinzător de nepretențios al kitsch-ului. În termeni teologici așadar Richard Egenter are dreptate să identifice kitsch-ul cu păcatul „lenei". Pentru receptorul mesajului artistic, afirmă el, există aproape întotdeauna...

> ...o cale către lene și către simpla căutare a plăcerii, care devine necinstită atunci cînd pretextul unui răspuns estetic se menține (...). Căci și de la artist, și de la privitor arta (...) cere efort și seriozitate; cînd acestea nu există, activitatea artistică devine o fugă de realitate. Ea poate deveni nu numai o reflectare fictivă a realității, ci și o cale către diavol. Satana se poate înfățișa ca înger de lumină mai izbitor – și mult mai ușor – într-un simbol artistic decît într-un concept științific[43].

Să observăm totuși că efortul și seriozitatea onestă nu reprezintă în sine garanții împotriva kitsch-ului (situația contrară este în mod frecvent adevărată) și că glumele, ironia și autoironia pot adeseori avea o valoare salutară. Istoric vorbind, reacția modernistă împotriva romantismului a luat – nu de puține ori – forma extremă a frivolității și neseriozității, remodelînd într-o formă nouă concepția despre artă ca joc. Unele poeme moderne de bună calitate (un exemplu sugestiv este e.e. cummings) au rezultat exact dintr-o astfel de atitudine. Nu în toate situațiile seriozitatea și efortul pot oferi cheia problemei. Adevărul este, ca de obicei, că arta autentică nu se pretează generalizărilor confortabile.

A vorbi despre kitsch şi despre diavol nu presupune în mod necesar o analiză teologică de specialitate. Opinia potrivit căreia diavolul este, înainte de toate, o întrupare simbolică a mediocrităţii şi chiar a prostiei, opinie foarte răspîndită în literatura rusă începînd de la Gogol (şi susţinută de scriitori cu viziuni despre lume atît de diferite între ele, precum Dostoievski, Andreev sau Sologub), este sintetizată în mod sugestiv de Nabokov în teoria sa despre „poşlust". După cum am arătat mai înainte în acest capitol, „poşlust", aşa cum îl concepe Nabokov, este un sinonim aproape perfect al kitsch-ului. Reţinînd această echivalenţă terminologică, putem medita cu folos asupra următorului fragment în care Nabokov îi aduce laolaltă pe Cicikov, personajul principal din *Suflete moarte* de Gogol, pe Diavol şi „poşlust"-ul. Nabokov scrie (pp. 73-74):

> Cicikov însuşi este pur şi simplu reprezentantul prost plătit al Diavolului, un comis-voiajor ieşit din Hades. „Domnul Cicikov al nostru", după cum ne putem imagina că îşi numesc membrii firmei Satana & Co. agentul uşuratic, chipeş, dar în sinea lui tremurător şi depravat. „Poşlust"-ul pe care îl întrupează Cicikov reprezintă unul dintre principalele atribute ale Diavolului, în a cărui existenţă, trebuie adăugat, Gogol credea mult mai serios decît în aceea a lui Dumnezeu. Zăngănitul armurii lui Cicikov, acel zăngănit ruginit care emană printr-o crăpătură un miros slab, dar îngrozitor (o cutie de conserve de homar desfăcută şi uitată în cămară de cine-ştie-ce nerod băgăreţ), este breşa organică în armura diavolului. Este prostia esenţială a „poşlust"-ului.

Paranteza olfactivă a lui Nabokov ne oferă una dintre aproximările cele mai sugestive ale felului cum miroase kitsch-ul de fapt; în mod fie real, fie ideal, aceste contrarii coincid aici în sens dialectic. Homarul stricat din conservă e o metaforă potrivită pentru mirosul urît al prostului gust.

În loc de concluzie: nu există, din păcate, nici o singură definiţie a kitsch-ului pe deplin satisfăcătoare. Totuşi, ne putem apropia de înţelegerea fenomenului combinînd (1) abordarea *istorico-sociologică*, în care kitsch-ul, aşa cum îl utilizăm noi,

este tipic modern și ca atare strîns legat de industrializarea culturală, de spiritul comercial și de tihna (concedii, vacanțe, turism) din ce în ce mai răspîndită în societatea postindustrială; (2) abordarea *estetico-morală*, în care kitsch-ul este artă falsă, producerea pe scară mai restrînsă sau mai largă de diferite forme de „minciuni estetice". Artă pe gustul mulțimii, adeseori gîndită pentru consum la nivel de masă, kitsch-ul are menirea de a oferi satisfacerea imediată a celor mai superficiale nevoi sau capricii estetice ale publicului larg. Lumea kitsch-ului este esențialmente o lume a iluziei și a autoamăgirii estetice. Așa cum am arătat mai sus, pericolele kitsch-ului nu trebuie să fie exagerate. Oferind „copii" ale aproape oricărei forme de artă cunoscute, kitsch-ul sugerează (uneori cu mai multă precizie decît ne-ar plăcea să credem) calea către lucrările originale. La urma urmelor, în lumea de astăzi nimeni nu se poate feri cu totul de kitsch, care apare drept un pas necesar pe drumul spre un țel mereu ascuns, acela al experienței estetice pe deplin autentice. După ce a văzut mai multe reproduceri sau falsificări ale pînzelor lui Rembrandt, privitorul poate fi, în ultimă instanță, receptiv la experiența întîlnirii cu pictura adevărată a maestrului olandez. El poate deveni conștient, într-un tîrziu, că arta, chiar exploatată, prost înțeleasă, prost utilizată, nu își pierde valoarea și adevărul estetic. Pe neașteptate, acest faliment al kitsch-ului ilustrează în mod elocvent vechile motive comice ale escrocului escrocat și ale nebunului care își dă seama de nebunia lui și devine înțelept.

Despre postmodernism
(1986)

O nouă „față" a modernității

Dacă admitem că există, așa cum am propus în primul capitol al acestei cărți, două modernități opuse și interdependente – una socialmente progresistă, raționalistă, competitivă, tehnologică, iar cealaltă critică și autocritică din punct de vedere cultural, orientată spre demistificarea valorilor fundamentale ale celei dintîi –, vom înțelege mai bine ambivalențele și paradoxurile adeseori supărătoare legate de limbajul modernității. Modernismul literar (exemplul cel mai convingător) este și modern, și antimodern: modern prin atașamentul său față de inovație, prin respingerea autorității tradiției, prin experimentalism; antimodern prin respingerea dogmei progresului, prin critica raționalității, prin acuzația adusă civilizației moderne: de a fi condus la pierderea a ceva prețios, la disoluția unei mari paradigme integratoare, la fragmentarea a ceea ce reprezenta cîndva o unitate deplină. Pentru a depăși evidentele dificultăți conceptuale ridicate de limbajul modernității, am vorbit metaforic despre „fețele" unei modernități construite pe principiul dublului – duală, ambiguă, duplicitară.

De aici, o nouă întrebare: oare în ultimii aproximativ zece ani noțiunea de postmodernism și-a cîștigat suficiente trăsături distinctive pentru a fi privită de un „fizionomist cultural" drept o autentică „față a modernității", pe același plan cu modernismul, decadența, avangarda sau kitsch-ul? Evident că este o întrebare retorică, de vreme ce simplul fapt de a adăuga *Fețelor modernității* acest nou capitol despre postmodernism presupune un răspuns pozitiv. Dar, pe de altă parte, acest implicit „da, postmodernismul reprezintă o nouă față a modernității"

rămîne vag și în realitate fără sens, atîta timp cît argumentele pro și contra nu sînt analizate mai îndeaproape, caracterizate și nuanțate în mod adecvat. Dacă postmodernismul și-a conturat, într-adevăr, o fizionomie culturală proprie, ar trebui ca aceasta să poată fi descrisă clar și convingător, lucru deloc ușor de făcut, dată fiind marea inflație (sau chiar „hiperinflație") semantică a contextelor în care termenul apare de multe ori.

În sine, circulația crescîndă a cuvîntului *postmodernism* – pe care astăzi îl întîlnim în mod obișnuit în secțiunea culturală a oricărui ziar sau a oricărei reviste – dovedește prea puțin. Consecința cea mai evidentă a unei utilizări atît de răspîndite a fost de fapt aceea că postmodernismul și-a accentuat „aura" de ciudățenie care îl înconjura încă de la început, o aură care a continuat să suscite atacuri pătimașe nu numai la adresa viabilității termenului, ci și a legitimității artistice și morale a ceea ce se presupune că desemnează acesta. Gerald Graff, de exemplu, denunță postmodernismul literar drept unul dintre miturile centrale ale contraculturii, menit să autorizeze o celebrare antiintelectuală a energiei vitale brute și un ethos al hedonismului iresponsabil[1]. Iar Charles Newman a atacat mentalitatea postmodernistă și mai necruțător, analizînd, dincolo de literatură, factorii sociali și economici care explică atractivitatea ei distructivă[2].

Accesele polemice de acest fel constituie o formă de recunoaștere (negativă) și totodată, printr-un efect de ricoșeu, pot contribui la succesul a ceea ce resping pline de indignare. Și totuși, succesul de public nu se traduce în credibilitate intelectuală. Cel mai puternic dușman al postmodernismului a rămas acel scepticism suspicios cu care încă mai e privit de majoritatea intelectualilor. Mulți critici valoroși ai literaturii contemporane pur și simplu nu pot lua în serios postmodernismul. Drept care, de la caz la caz, îl ignoră, îl lasă la o parte sau își bat joc de el. De exemplu, scriind despre John Ashbery – un poet care a fost de atîtea ori asociat cu postmodernismul –, un tradiționalist cu simțul umorului precum Claude Rawson încearcă

să minimalizeze noţiunea, sugerînd că ea nu este decît un cod pentru acel tip de jocuri copilăreşti bizare care plac „post-publicului”[3].

Dar dincolo de critica literară, tot mai mulţi gînditori şi cercetători în diferite domenii (inclusiv în filozofie, în istoria şi filozofia ştiinţei, în sociologie) cred că modernitatea a ajuns la final sau că traversează o profundă criză de identitate. Nu există, desigur, un consens în privinţa a ceea ce reprezintă de fapt postmodernismul şi cu atît mai puţin în privinţa legitimităţii noţiunii înseşi. Dar simpla apariţie a problemei – sau, mai bine, a noului context în care se pun întrebările despre modernitate, despre stilurile ei, despre posibila ei dispariţie – ne confruntă cu un fenomen cultural major şi complex. Cine şi-ar fi închipuit, plecînd de la istoria sa timpurie, că termenul *postmodernism* avea să aibă o carieră atît de îndelungată?

Aflăm din această istorie că cei dintîi care au utilizat în America termenul *postmodernism*, poeţi ca Randall Jarrell, John Berryman sau, într-un fel mai oracular, Charles Olson, au dat cuvîntului un înţeles limitat la discuţia pe tema „noii poezii” de la sfîrşitul anilor 1940 şi din anii 1950. Jarrell a fost poate primul american care a vorbit despre postmodernism, caracterizînd poezia lui Robert Lowell, în 1946, drept „post- ori antimodernistă, ceea ce înseamnă că va avea, fără îndoială, influenţă”[4]. Este foarte posibil ca Jarrell să fi inventat termenul independent de istoricul englez Arnold Toynbee, care, aproximativ în acelaşi timp, anunţa publicului cititor larg (prin glasul comentatorului său, D.C. Somervell[5]) o eră nouă în istoria Occidentului, numind-o „postmodernă” şi sugerînd că ar putea fi cea din urmă.

Deşi Toynbee a avut un mare impact asupra vieţii intelectuale occidentale postbelice, noţiunea de epocă postmodernă formulată de el nu a fost preluată de colegii săi filozofi ai istoriei, nici de alţi cercetători în discipline sociale şi istorice. Atracţia suscitată de această noţiune s-a limitat, pentru început, la poeţi, artişti şi critici literari, care adeseori au văzut postmodernismul

cu referință la perioada imediat postbelică, ignorînd faptul că, după părerea lui Toynbee, începuturile epocii postmoderne ar data de la mijlocul deceniului 1870. Al doilea război mondial, cu sălbăticiile și distrugerile fără precedent pe care le-a provocat, a scos la iveală brutalitatea aflată în chiar inima înaltei civilizații tehnologice, putînd apărea astfel drept o culme a modernității demonice, o modernitate care fusese, în cele din urmă, depășită. De aceea, unii dintre cei mai inovatori poeți americani postbelici (urmările războiului fiind mai puțin sumbre pe partea americană a Atlanticului decît erau în Europa devastată) au eliberat noțiunea de postmodernism de angoasele pesimiste cu care o investise Toynbee și au salutat noua epocă, văzînd în ea un timp exaltat, în care activitatea poetică putea fi definită, după cum afirma Charles Olson, drept o simbolică „arheologie a dimineții"[6].

O asemenea interpretare optimist-apocaliptică a făcut ca termenul *postmodernism* să merite un loc important în retorica revoluționară a anilor 1960. Modernitatea cea rea murise, iar funeraliile ei au dat ocazia unei sărbătoriri dezlănțuite. Modestul prefix *post-* a devenit peste noapte un calificativ respectabil în jargonul eliberării. Simplul fapt de „a veni după" reprezenta un privilegiu incitant, acordat, în manieră democratică, oricui și-l revendica; orice lucru de valoare începea cu *post-*: postmodern, postistoric, postuman etc.[7] În anii '60, soarta postmodernismului părea indisolubil legată de aceea a contraculturii, cu labirintul ei de curente, adeseori contradictorii: anarhismul, antinomismul, „noua gnoză"[8].

Este surprinzător totuși că postmodernismul nu s-a stins odată cu fervoarea radicală a acelor ani. În realitate, în cursul anilor mai calmi 1970 și 1980, *postmodernismul* a devenit un termen oarecum mai plauzibil în critica literară și artistică și îndeosebi în critica arhitecturală. În cursul acelorași două decenii, el a fost asimilat, în măsură mai mare sau mai mică, și de alte discipline istorico-teoretice, de la epistemologie pînă la științele sociale. În acest proces, termenul *postmodernism*,

utilizat la început aproape exclusiv în America, a devenit internațional[9]. În plus, și poate că este lucrul cel mai semnificativ, noțiunea de postmodernism și-a reafirmat spiritul filozofico-istoric inițial, pe care i-l atribuise Toynbee în periodizarea sa.

Înainte de a discuta mai în detaliu aspectele artistice ale *certei* dintre moderni și postmoderni, cred că o prezentare sumară a principalelor contexte teoretice în care a fost (re)conceptualizat postmodernismul în ultimii ani ar putea oferi o bază utilă de discuție. Există două domenii în care conceptul de postmodernism a apărut mai mult sau mai puțin insistent, de la publicarea *Fețelor modernității* (1977). Primul ține, în linii mari, de filozofie, acoperind probleme de epistemologie, de istoria și filozofia științei, de hermeneutică. Al doilea se referă la noțiunile de modernism și avangardă în cultura secolului XX și la posibila lor epuizare. Analogiile dintre tipurile de întrebări formulate în cele două domenii sînt foarte interesante, chiar dacă nu garantează ipoteza mai generală a unei structuri epistemice postmoderne, a unei mentalități sau a unui *Weltanschauung*. Utilizările postmodernismului în aceste două domenii prezintă totuși trăsături de „asemănare de familie", care, privite mai îndeaproape, ne pot ajuta să identificăm postmodernismul – dacă se poate spune așa – „după fizionomie".

Epistemologie și hermeneutică: de la modernitate la postmodernitate

Analizele mai cuprinzătoare ale problemelor postmodernismului includ uneori referiri la chestiuni și concepte epistemologice precum criza determinismului, locul hazardului și al dezordinii în procesele naturale, principiul indeterminării al lui Heisenberg, problema timpului și, în special, a timpului

ireversibil (a cărui recunoaștere a înlocuit celebrul model clasic al universului-ceasornic), viziunea lui Karl Popper asupra teoriilor științifice în lumina „falsificabilității" mai degrabă decît în cea a simplei „verificabilități", „paradigmele" și „revoluțiile științifice" ale lui Thomas Kuhn, gîndirea antimetodică a unui Paul Feyerabend din *Against Method* (1974). Se înțelege de la sine că asemenea idei cu mare ușurință pot fi înțelese greșit și deformate de critici literari și de artiști. Chiar și așa, noul interes al criticilor față de chestiunile teoretico-epistemologice provine din sentimentul palpabil că au apărut schimbări importante în maniera științei de a se raporta la ea însăși și la legitimitatea procedeelor sale deductive. Iar acest interes este sporit de încredințarea că asemenea schimbări în paradigmele științifice nu rămîn lipsite de analogii la nivelul conștiinței artistice. În mod semnificativ, această opinie pare a fi recunoscută sau încurajată atunci cînd un filozof al științei împrumută noțiunea culturală atît de controversată care este postmodernismul și vorbește despre „o știință postmodernă" ca despre un lucru de la sine înțeles[10]. Dar chiar și o poziție mai precaută, cum este cea a lui Ilya Prigogine și a Isabellei Stengers, care fac distincția între o „știință modernă" și o „nouă știință", poate fi relevantă pentru o dezbatere mai largă pe tema postmodernismului.

Prigogine și Stengers susțin, în cartea *Ordine născută din haos*, că știința modernă, deși cu un potențial creator uriaș, manifesta o prejudecată împotriva a două concepte a căror însemnătate nu a fost pe deplin recunoscută decît de ceea ce ei numesc „noua știință": este vorba de timpul ireversibil (așa-numita Săgeată a Timpului) și de hazard. Prejudecata împotriva timpului ireversibil (să nu uităm rezistența lui Einstein față de introducerea ireversibilității în fizica teoretică) se datora, în principal, efortului științei moderne de a descoperi legile universale și eterne ale materiei. Din considerente similare, hazardul era privit negativ, drept un obstacol în calea omului care vrea să stăpînească întru totul legile naturii: hazardul nu trebuia să existe cu adevărat și de fapt nici nu exista, el era doar

rezultatul ignoranței noastre, așa cum lăsa să se înțeleagă Laplace, atunci cînd concepea celebrul său simbol al „demonului" omniscient care putea prevedea orice mișcare într-un univers determinist; hazardul nu era, pînă la urmă, decît o reflectare a limitelor inteligenței noastre. Einstein spunea și el, în mod sugestiv: „Dumnezeu nu joacă zaruri". Chiar și în biologia modernă, unde, odată recunoscut rolul hazardului, devenise posibilă teoria selecției naturale, o figură de primă mînă cum era Jacques Monod, de exemplu, nu a putut să nu tragă o concluzie filozofică pesimistă din existența întîmplării. Monod face o observație aproape pascaliană (după cum subliniază Prigogine și Stengers) atunci cînd scrie: „Omul află, în sfîrșit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întîmplător a apărut"[11].

Prigogine și Stengers își propun să arate în cartea lor că noua știință a respins de fapt viziunile foarte negative (și uneori tragice) despre ireversibilitate și hazard, susținute de mulți oameni de știință moderni. Din punct de vedere istoric, modelul mecanic determinist al universului și abordarea negativă a hazardului au contribuit (cu un termen făcut celebru de Max Weber într-un context diferit) la „dezvrăjirea" științifică modernă a lumii. A sosit momentul, însă – consideră aceiași autori – de a inversa această stare de lucruri. Noua știință reconsideră rolul ireversibilității și al hazardului și făgăduiește o „revrăjire" a lumii.

Este această viziune excesiv de optimistă sau exaltată? Oricum ar fi, Prigogine și Stengers reprezintă o orientare mai amplă în istoria și filozofia științei din zilele noastre, orientare ce pleacă de la premisa că afirmațiile fundamentale ale teoriilor științifice trebuie să fie puse în mod constant în discuție, criticate și reevaluate în lumina productivității sau creativității lor. Criza conceptului determinist de adevăr a deschis astfel orizonturi noi gîndirii și cercetării științifice. Cum se naște ordinea din dezordine? Iată o întrebare pe care numai noua știință o poate pune în deplină cunoștință de cauză. Recapitulînd

tema centrală a cărții lor, Prigogine și Stengers scriu, în capitolul final: „Una dintre sursele principale ale fascinației exercitate de știința modernă era tocmai sentimentul ei că descoperise legi eterne în inima transformărilor naturii și că astfel exorcizase timpul și devenirea (...). [Acum însă] se naște o nouă unitate: ireversibilitatea devine o sursă de ordine la toate nivelurile. Ireversibilitatea este mecanismul care impune ordinea în haos"[12].

Epistemologia în sine, chiar și atunci cînd este pe deplin conștientă de variațiile istorice din cîmpul cunoașterii, tinde să treacă dincolo de istorie, tratînd cu seriozitate, de obicei, implicațiile transistorice ale aserțiunilor teoriei. În orice caz, întrebările ei centrale sînt arareori de natură pur istorică. Așa se explică poate de ce se utilizează atît de rar în epistemologie concepte periodizante cum este postmodernismul. Cu totul altfel stă situația în hermeneutică, atît în varianta tradițională, cît și în hermeneutica filozofică nouă, cu profunda ei conștiință istorică. Recunoscînd marea relevanță a hermeneuticii filozofice pentru gîndirea contemporană în general, filozoful Richard Rorty a mers pînă acolo încît a afirmat că, dacă se dovedește că tezele anistorice ale epistemologiei nu au „fundamente" reale și deci nu pot fi susținute, epistemologia însăși nu mai are de ales și trebuie să devină o formă de hermeneutică[13]. Fie că acceptăm un astfel de punct de vedere, fie că nu, noțiunea de hermeneutică înțeleasă în acest sens readuce în discuție critica făcută de Nietzsche idealismului și pozitivismului (nu trebuie uitat celebrul său dicton: „Faptele sînt interpretări") și istoricismul radical al lui Heidegger. Termenul *hermeneutică* își datorează popularitatea filozofică actuală în mod indirect lui Heidegger, iar în mod direct influentului său discipol, Hans Georg Gadamer.

Nici Heidegger, nici Gadamer nu utilizează termenul *postmodern*, dar multe dintre discuțiile filozofice contemporane pe tema postmodernității se revendică de la gîndirea lor și, de multe ori, urcă pînă la Nietzsche, a cărui influență asupra lui

Heidegger este bine cunoscută. Nu este de mirare deci că în Statele Unite – și nu numai – Heidegger este socotit uneori „primul postmodern"[14]. Pentru a ilustra această poziție, voi apela la filozoful italian Gianni Vattimo care, prin comentariile sale asupra lui Nietzsche și Heidegger, a inițiat în Italia o vie dezbatere despre „sfîrșitul modernității". Din punct de vedere filozofic, afirmă Vattimo, sfîrșitul modernității determină apariția „gîndirii slabe", un mod de reflecție tipic postmodern, aflat în opoziție directă cu „metafizica" sau „gîndirea tare" (o gîndire care domină, care impune, universală, atemporală, agresiv egocentrică, intolerantă față de orice pare a o contrazice etc.).

Departe de a fi doar una teoretică, opoziția gîndire tare/gîndire slabă are implicații axiologice, practice și chiar nemijlocit politice. Într-un eseu recent (retipărit ca prefață a cărții *Dincolo de subiect*), Vattimo precizează că o teorie modernă „tare" a revoluției (precum cea marxistă) va presupune întotdeauna un „efort violent de omogenizare și universalizare"; el accentuează că, în general, „pretenția de a avea o legătură cu valorile, dacă nu este guvernată de memorie, de nostalgie, de rugăciune, este o pretenție demonică"[15]. În centrul teoriei lui Vattimo despre gîndirea slabă se află noțiunile heideggeriene de *Andenken* („reamintire", „regîndire") și *Verwindung* (diferită de *überwindung* sau „biruință", care este mai frecventă; se traduce prin „vindecare", „convalescență", „resemnare", „acceptare"). Un alt termen-cheie este *pietas*, semnul sub care se ordonează etica gîndirii slabe. Cea mai potrivită expresie a gîndirii slabe este atitudinea hermeneutică „dreaptă", prin care, așa cum sugerează Gadamer în *Adevăr și metodă*, interpretul pune în practică – dacă se poate spune așa – o slăbiciune metodică (aceasta constă în atenție și solicitudine față de cerințele interne ale obiectului interpretării, respect pentru fragilitatea lui fundamentală, disponibilitate de a asculta ce are acesta de spus înainte de a-i pune întrebări și efortul de a nu-i impune propria noastră „raționalitate" sau propriile noastre convingeri).

Dintre multele aspecte ale discuției filozofice despre modernitate și postmodernitate, mă voi opri numai asupra unuia, pe care l-am ales pentru că a provocat o polemică interesantă, susținută, începută în 1980, atunci cînd Jürgen Habermas a rostit, cu ocazia decernării Premiului „T.W. Adorno" al municipalității din Frankfurt, un discurs despre „Modernitate: un proiect neterminat" (tradus în limba engleză sub titlul „Modernitate *versus* postmodernitate"). În acest discurs, neomarxistul Habermas identifică noțiunea de postmodernitate cu poziția (neo)conservatoare a celor care consideră că modernitatea a eșuat și că impulsurile utopice pe care ea le-a generat ar trebui suprimate. Dar modernitatea (sau „proiectul Iluminismului"), argumentează Habermas de pe pozițiile propriei sale filozofii, nu reprezintă un proiect ratat, ci doar unul neterminat. Trebuie respinsă nu modernitatea, a cărei moștenire critică, revalorificată de Școala de la Frankfurt a lui Adorno, Horkheimer sau Benjamin, încă reprezintă o sursă de „emulație pentru intelectuali"[16], ci ideologia (neo)conservatoare a postmodernității.

De fapt, această polemică a fost declanșată de atacul lui Habermas la adresa „poststructuralismului" francez, definit drept o respingere conservatoare a modernității și a valorilor ei centrale, raționalitatea și universalitatea. Sugerînd că Michel Foucault și Jacques Derrida sînt profund înrudiți cu grupul de gînditori cunoscuți în timpul Republicii de la Weimar sub numele de „Tinerii Conservatori" („Jungkonservativen")[17], Habermas urmărea să scoată în evidență descendența lor comună nu numai din Heidegger, ci, în ultimă instanță, din cel mai antimodern dintre filozofii moderni, Friedrich Nietzsche[18]. Cu toate că nu este pomenit în discursul de primire a Premiului „Adorno", un al treilea francez, Jean-François Lyotard, era probabil ținta principală a criticii lui Habermas.

Și implicit, și explicit, cartea lui Lyotard *Condiția postmodernă* (1979) contestase filozofia modernității a lui Habermas[19]. În mod explicit, plecînd de la abordarea cunoașterii de către Habermas în termenii legitimării, Lyotard respinsese sumar

noțiunea de consens rațional („Diskurs”) a acestuia. El susținea în schimb – lucru greu de acceptat – că, odată dezintegrată modernitatea, valoarea cardinală a noii conștiințe postmoderne devine dezacordul – ca principiu călăuzitor sau pur și simplu ca dezacord de dragul dezacordului. Mai importantă însă rămînea contestarea implicită de către Lyotard a doctrinei lui Habermas asupra modernității. Aceasta a luat forma unei discuții despre lipsa de credibilitate a concepțiilor universaliste sau a marilor basme ideologice, în care își avea originea, în ultimă instanță, însuși proiectul modern. Pe scurt, după cum explică Lyotard în *Condiția postmodernă* și, mai recent, în *Postmodernul pe înțelesul copiilor* (1986), există două tipuri de „mari povestiri” („grands récits”) sau „metanarațiuni” („métarécits”) care au folosit la legitimarea cunoașterii în trecut sau, altfel spus, la a găsi un răspuns convingător la întrebarea: La ce folosește, de fapt, cunoașterea? Primul tip este mitic (tradițional), al doilea este proiectiv (modern). În culturile tradiționale, după cum arată antropologia religioasă, cunoașterea se legitimează prin referire la origini, la timpul primordial cînd au apărut lucrurile. Spre deosebire de mituri, metanarațiunile caracteristice modernității legitimează cunoașterea nu în termenii trecutului, ci în cei ai viitorului[20].

Ceea ce au în comun diferitele metanarațiuni ale modernității la Lyotard este noțiunea de finalitate universală. Oricît de diferite, toate proiectele moderne postulează o viziune finalistă asupra istoriei universale; în acest sens, creștinismul (istoria mîntuirii definitive a omenirii de păcatul originar al lui Adam) este modern prin chiar structura sa. Toate marile „povestiri despre emancipare” ale modernității sînt esențialmente variante secularizate ale paradigmei creștine: metanarațiunea iluministă despre progresul prin cunoaștere, prin care omenirea se eliberează de ignoranța înrobitoare; povestirea speculativă hegeliană despre spiritul („Geist”) care scapă de autoalienare cu ajutorul dialecticii și-și găsește mîntuirea în deplina conștiință de sine prin care se încheie istoria; povestirea marxistă

despre emanciparea omului din prizonieratul exploatării de clasă prin lupta revoluționară a proletariatului; în sfîrșit, povestirea capitalistă a emancipării omenirii de sărăcie prin intermediul pieței, adică prin intervenția „Mîinii invizibile" a lui Adam Smith, care transformă nenumăratele conflicte de interese individuale în armonie universală[21]. Dar asemenea metanarațiuni (ideologice) moderne și-au pierdut credibilitatea. Universalismul a fost depășit, iar marile povestiri ale modernității (pe care le-aș numi versiuni ale „teodiceei epistemologice" moderne) se dezintegrează sub ochii noștri, lăsînd loc unei mulțimi de „povestioare" eterogene și locale, adeseori de natură foarte paradoxală și paralogică. În aceste condiții, „Diskurs"-ul lui Habermas nu mai poate fi decît o iluzie prelungită.

Nu ne interesează aici meandrele și detaliile polemicii dintre Habermas și Lyotard. Principalele ei argumente și contraargumente au fost sintetizate în mod lucid, dintr-o perspectivă liberal-pragmatică, de către Richard Rorty, un discipol al lui John Dewey[22]. Scopul scurtei mele paranteze despre disputa Habermas/Lyotard/Rorty a fost doar acela de a indica unele dintre curentele gîndirii contemporane (hermeneutică, neomarxism, „poststructuralismul" francez), care s-au referit – fie pozitiv, fie negativ – la conceptul de postmodernism în ultimul deceniu.

Tăcerea avangardei

Termenul *postmodernism* s-a bucurat de o popularitate mai evidentă în contextul discuției despre avangardă în arta contemporană. Cum era și de așteptat, ca hotar experimental al modernității, avangarda și-a asumat, din punct de vedere istoric, o dublă sarcină: aceea de a distruge și aceea de a crea. Dar negația este, cu certitudine, momentul cel mai semnificativ în

logica dublă a inovaţiei radicale: vechiul, trecutul instituţionalizat, Biblioteca şi Muzeul trebuie efectiv respinse, demistificate, abandonate; noul – neanticipat, strălucitor, abrupt – le va urma de la sine.

S-a observat faptul că postmodernismul pune sub semnul întrebării tocmai acest aspect pur distructiv al vechii avangarde. Ce anume ar putea justifica o devastare atît de nemiloasă? Oare acesta să fie preţul care trebuie plătit pentru a putea accede la nou? Dar noul, fiind o valoare relativă şi nu absolută, nu poate justifica un preţ atît de exagerat, de exorbitant. Abandonînd îngustimile avangardei şi optînd pentru o logică a reînnoirii mai degrabă decît pentru inovaţia radicală, postmodernismul s-a angajat într-un dialog viu şi reconstructiv cu vechiul şi cu trecutul[23].

Această înţelegere a postmodernismului drept reacţie la „tăcerea" finală sau la sterilitatea inevitabilă a avangardei este ilustrată de Umberto Eco. Cu toate că respinge o definiţie pur şi simplu cronologică a postmodernismului (pentru el, termenul este mai curînd „o categorie ideală – sau, şi mai bine, un «Kunstwollen», un mod de a opera"), Eco scoate în evidenţă legătura istorică dintre epuizarea avangardei furibund antitradiţionale şi apariţia disponibilităţii postmoderne de a *revedea* (revizita) trecutul. Relatînd cum a compus romanul său detectivist medieval (devenit un neaşteptat şi uriaş bestseller) *Numele trandafirului* – relatare care poate fi socotită o rescriere ironic-postmodernă a celebrei *Filozofii a compoziţiei*, în care Edgar Allan Poe explica în mod logic, pas cu pas, cum compusese poemul său romantic *Corbul* – Umberto Eco arată că:

> Avangarda istorică (...) încearcă să îşi regleze conturile cu trecutul. „Jos cu lumina lunii" – un slogan futurist – reprezintă o platformă caracteristică oricărei avangarde; nu trebuie decît să înlocuim „lumina lunii" cu orice alt substantiv potrivit. Avangarda distruge, desfigurează trecutul: *Domnişoarele din Avignon* este un act avangardist tipic. Apoi, avangarda merge şi mai departe, distruge figura, o anulează, ajunge la abstracţie şi la informal, la

> pînza albă, la pînza ciopîrțită, la pînza carbonizată. În arhitectură și în artele vizuale, peretele-cortină, clădirea-stelă, paralelipipedul pur, arta minimalistă; în literatură, spargerea unității discursului, colajul tip Burroughs, tăcerea, pagina albă; în muzică, trecerea de la atonalitate la zgomot și la tăcerea absolută (în acest sens, lucrările timpurii ale lui Cage sînt moderne). Dar vine o vreme în care avangarda (modernul) nu mai poate merge mai departe (...). Replica postmodernă (...) constă în a recunoaște faptul că trecutul – de vreme ce nu poate fi cu adevărat distrus, pentru că distrugerea lui ar duce la tăcere – trebuie revăzut: dar cu ironie, nu cu inocență[24].

Eco este conștient de faptul că acest tip de argumentație (modernismul și-a epuizat toate posibilitățile formale) fusese avansat mai înainte de alți teoreticieni ai postmodernismului, precum John Barth, în eseul *Literatura epuizării* (1967)[25]. Și totuși, Eco abordează problema aducînd un element nou: el subliniază că redescoperirea postmodernistă a trecutului, a ceea ce „a fost deja spus", nu poate fi inocentă și că această lipsă a inocenței trebuie recunoscută fără rezerve. Ironia, buna dispoziție, nostalgia parodică și autoparodică sînt cîteva dintre modalitățile acestei recunoașteri.

Într-un sens moral și estetic mai larg însă, pierzîndu-și inocența, postmodernismul trece dincolo de ceea ce „a fost deja spus", către zona sumbră, sălbatică, de negrăit a unei modernități care a culminat cu politica de genocid a lui Stalin sau a lui Hitler. Mai cu seamă în cazul europenilor, consecințele monstruoase ale utopismului modern (în Uniunea Sovietică) sau ale tribalismului antimodern (în al Treilea Reich german) nu pot și nu trebuie să fie ignorate. De aceea, mulți dintre artiștii pe care Guy Scarpetta îi consideră postmoderni (printre care se numără Hermann Broch, Samuel Beckett, Milan Kundera și Pier Paolo Pasolini) încearcă în diverse moduri să ajungă la un acord cu dezastrul modernității și cu tragica ei moștenire. În studiul său *Impuritatea*, în care își propune să definească „impuritatea" fundamentală a esteticii postmoderniste în antiteză cu îndemnul la „puritate" al moderniștilor, Scarpetta subliniază

că vechea avangardă practica adeseori o retorică a „morții artei". Dar această retorică este optimistă: se proclama (în mod simbolic) moartea artei, numai ca un prim pas în proiectul taumaturgic al avangardei de a o reînvia într-o formă mai pură. Activitatea postmodernilor are loc, după părerea lui Scarpetta, într-un cadru schimbat, „postapocaliptic": „Problema este aceea de a crea în interiorul acestui orizont al morții [artei], în contextul ipotezei că această moarte este posibilă – de a crea chiar *din această moarte* (idee pe care o regăsim la Adorno: «Noțiunea unei culturi reînviate după Auschwitz reprezintă o capcană și o absurditate», ceea ce ar însemna că singura cultură posibilă astăzi este postapocaliptică). Orice naivitate, orice inocență în această privință ar fi cu totul anacronică"[26].

Cu zece ani în urmă, în *Fețele modernității*, tratam postmodernismul drept o subcategorie a avangardei, în esență drept un avatar contemporan al vechii avangarde. Pe vremea aceea, termenul *postmodernism* era utilizat aproape numai în Statele Unite. Susțineam acolo că distincția cea mai importantă era aceea dintre modernism și avangardă și criticam, de pe o poziție europeană, tendința anglo-americană de a desființa această distincție prin utilizarea celor doi termeni ca sinonime aproape perfecte. Încă mai cred că opoziția dintre modernism și avangardă poate fi apărată, în sens analitic, în anumite contexte (istorice), dar în linii mari ea necesită revizuiri, pentru a putea îngloba opoziția recentă, mult mai fermă, dintre modernism (inclusiv avangarda) și postmodernism. Acum, cînd europenii, după modelul americanilor, au ajuns să recepteze avangarda drept parte integrantă a proiectului modernist, este mai greu de afirmat că postmodernismul reprezintă doar o prelungire a vechii avangarde. Dimpotrivă: postmodernismul se îndepărtează de ea. Oare se poate vorbi atunci despre postmodernism ca despre o nouă „față" a modernității, într-un complex mai larg de fețe distincte, dar cu puternice asemănări de familie (modernitatea fiind pur și simplu numele acestei asemănări)?

Ajung astfel la întrebarea cu care am început acest eseu. Cred că răspunsul afirmativ – postmodernul e o față a modernului – și-a cîștigat deja o oarecare plauzibilitate. Termenul *postmodernism* însuși poate că nu este o alcătuire verbală fericită, mai cu seamă dacă sîntem scrupuloși din punct de vedere etimologic: *modern* vine de la *modo*, care în limba latină înseamnă „chiar acum" sau „astăzi", și atunci ce rost are să spunem că un lucru de astăzi nu este de fapt de astăzi, nici măcar de mîine, ci, cu totul straniu, de „după-astăzi"? Nemulțumiri poate crea și procentul de confuzie și de arbitrar implicat în formularea unei categorii care, după cum se plîngea Umberto Eco, este încă „bonne à tout faire" („bună la toate"). Oricum, este limpede că postmodernismul poate fi întrebuințat cu folos și poate deveni chiar interesant, așa cum probabil că au sugerat deja cîteva dintre exemplele examinate pînă acum. După părerea mea, postmodernismul nu este un nume nou dat unei noi „realități" sau „structuri mentale" sau „viziuni asupra lumii", ci o perspectivă din care se pot pune anumite întrebări despre modernitate în cele cîteva întrupări ale ei. Toți *termenii periodizanți*, așa cum am precizat în altă parte, sînt (sau ar trebui să fie) modalități de meditație istorică[27]. În lexiconul modernității, postmodernismul pare a avea o natură chiar mai explicit interogativă decît alți termeni-cheie. Sau, altfel spus, între fețele modernității, postmodernismul este poate înzestrat cu cel mai mult spirit critic: autosceptic și totuși curios, neîncrezător și totuși căutător, binevoitor și totuși ironic.

Noutatea trecutului: din perspectiva arhitecturii

Încă de la începutul carierei sale de termen periodizant, postmodernismul a fost utilizat, după cum am văzut, pentru a descrie prezentul cultural al lumii occidentale, prezent care

părea a se fi îndepărtat de curentele „moderne" majore ale gîndirii și imaginației, așa cum au evoluat acestea de la Renaștere și Reformă, prin Ilumininism. Dar dihotomia stabilită de Arnold Toynbee între raționalismul modern, pe de o parte, și izbucnirea anarhică postmodernă de iraționalism, începînd de prin anul 1875, pe de altă parte, a rămas pe cît de confuză, pe atît de generală. Primii postmoderni americani nu utilizau nici ei cu mai multă claritate această nouă și vastă categorie. Postmodernismul era, în etapa respectivă, nu numai „nefalsificabil", în termeni popperieni (mai curînd o dogmă arbitrară și nebuloasă decît un construct ipotetic coerent), ci și totalmente nepregătit pentru a face față unor chestiuni de detaliu și de nuanță istorică. Concept clasificator neclar și bun-la-toate, răspîndit în scurt timp ca un strigăt de luptă, postmodernismul nu avea capacitate de discriminare, nici valoare euristică și așa a rămas pînă în a doua parte a anilor 1960.

Dintre criticii literari care au adoptat această noțiune mai degrabă precară, primul care s-a angajat într-un efort susținut spre a-i formula criteriile de utilizare a fost Ihab Hassan. Pentru el, postmodernismul este mai mult decît o mișcare literară: este „un fenomen social, poate chiar o mutație în umanismul occidental". Hassan se întreabă: „Putem înțelege oare postmodernismul în literatură fără a avea măcar cîteva coordonate ale unei societăți postmoderne, ale unei postmodernități toynbeene sau ale unei viitoare *episteme* foucaldiene, față de care orientarea literară (...) nu este decît o înclinație singulară, elitistă?"[28]. Interesant este faptul că întrebarea lui Hassan, formulată inițial de pe o poziție literară, este imediat extinsă de la particular (literatura postmodernă) la general (o „structură epistemică" sau „formațiune discursivă" postmodernă, în sensul dat acestei noțiuni de Michel Foucault). Față de criticii care au utilizat termenul înaintea lui, Hassan se distinge printr-o percepție mai lucidă a amănuntelor delicate de analogie și antiteză artistică între modernism și postmodernism. Putem să nu fim întotdeauna de acord cu intuițiile sale legate de „epistema postmodernă"

(intuiții care par uneori contradictorii), putem contesta cutare sau cutare exemplu sau formulare și putem rămîne sceptici față de modul ludic-„paracritic" în care dislocă textul critic (ceea ce el numește „politică postmodernă a paginii"), dar, în linii mari, nu putem să nu recunoaștem că scrierile sale, mai ales începînd cu *Dezmembrarea lui Orfeu* (1971), constituie poate singura încercare serioasă de a elabora o concepție filozofico-literară despre postmodernismul din America. Pe scurt, datorită lui Hassan, postmodernismul începe să aibă o identitate mai clar conturată și este probabil că prin intermediul lui au descoperit termenul unii dintre europeni (Lyotard, de exemplu).

Și totuși, nu legat de literatură sau filozofie avea să primească postmodernismul cele mai direct convingătoare și mai influente definiții. Abia odată cu dezbaterea pe tema direcțiilor din arhitectura contemporană termenul a devenit accesibil intuiției unui public mai larg. Arhitectura, cea mai deschisă publicului dintre artele vizuale, a oferit o bază mai concretă (chiar dacă, în cele din urmă, la fel de controversată) de testare a afirmațiilor făcute de teoreticienii postmodernismului nu numai în arhitectură, ci și în alte domenii. Metaforic vorbind, arhitectura a fost aceea care a coborît problematica postmodernismului din nori, aducînd-o cu picioarele pe pămînt, pe tărîmul vizibilului.

Ce este postmodernismul în arhitectură? Dacă îl descriem drept o reacție la modernism (ceea ce și este), trebuie să adăugăm imediat că nu este o simplă reacție formală, ci una care angajează întreaga filozofie avangardistă conținută în proiectul modernist încă din perioada școlii Bauhaus. Miza acestui conflict este în realitate mai puțin moștenirea modernistă ca atare (vom vedea imediat de ce), cît aserțiunile cu caracter mai general implicate de frumosul funcțional și de puritatea rigidă a formelor din modernismul arhitectural: aserțiuni despre propria lor necesitate și universalitate, în lumina cărora legitimitatea oricăror alte forme era negată o dată pentru totdeauna.

La început fără a recurge la termenul *postmodernism* (Robert Venturi[29]), apoi subsumîndu-i acestuia diferite orientări pornite

din modernism (Charles Jencks[30], Paulo Portoghesi[31], Heinrich Klotz[32]), susținătorii postmodernismului arhitectural au formulat o critică nu numai a esteticii modernismului, ci și, lucru mai important, a prezumțiilor sale ideologice. Această critică ar trebui să intereseze, cred eu, pe orice cercetător al culturii contemporane. În studiul de față nu pot decît să schițez principalele ei argumente și teme.

Din punct de vedere istoric, revoluția modernistă a început prin respingerea arhitecturii ornamentate abundent, care predomina în Europa la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Însăși noțiunea de ornament a fost contestată în mod radical: așa cum era folosit în perioada numită „la belle époque", ornamentul își dezvăluia adevărata sa esență parazitară și antifuncțională. El simboliza căutarea unui statut social, consumul ostentativ și parada. Decorațiunea și, în linii mari, expresia erau privite de moderniști drept inacceptabile socialmente și moralicește, imposibil de apărat intelectual vorbind și corupte din punct de vedere estetic. Într-un cuvînt, erau ceea ce astăzi am numi kitsch – un kitsch al claselor de sus sau al celor de mijloc. Unor asemenea prost gust și rele-credințe modernismul le-a opus estetica sa ascetică, utopică și raționalistă.

Idealul modernist al purității geometrice și funcționale avea o încărcătură ideologică evidentă; în acest sens, structurile create de moderniști trebuiau percepute nu numai sub specia frumosului, ci și drept anticipări ale orașului stălucitor și universal al viitorului, ale orașului-simbol al unei societăți în sfîrșit eliberate, lipsite de ierarhii. Angajamentul avangardist față de un astfel de țel reclama, printre altele, refuzul de a privi înapoi către diferitele tradiții arhitecturale despre care se presupunea că aveau, toate, conotații autoritar-dominatoare și irațional-ierarhice. Vechile diferențe stilistice, fie pe orizontală (între comunități similare, în diferite locuri și perioade), fie pe verticală (datorate diferențelor între clase în interiorul aceleiași comunități), aveau oricum să se dizolve în curînd – așa gîndeau moderniștii. Pe scurt, viziunea lor despre planificarea urbană

era o *tabula rasa* raționalistă, de orientare radicală. Cu timpul totuși, pentru a-l cita pe Jencks, „construcția de Orașe Noi în Marea Britanie sau a unor metropole în întregime noi, precum Chandigarh în India și Brasilia în Brazilia, a scos la iveală o problemă recurentă pentru arhitect, proiectant și cetățean în același timp: noua creație, oricît de imaginativă, era hipersimplificată și lipsită de acea complexitate a vieții și acea continuitate cu trecutul de care se bucură, cu toate defectele lui, orice oraș vechi”[33].

Replica postmodernistă la rigiditățile utopice ale moderniștilor a fost aceea de a postula un oraș (modern) *cu memorie*. Așa se explică apariția, în arhitectură și nu numai, a unui nou istoricism. Trecutul a început să fie revăzut cu insistență, nu doar ca un depozit de forme moarte și demodate, refolosibile într-un context raționalist, ci și ca un spațiu „dialogic” de înțelegere și autoînțelegere, un spațiu unde probleme complicate fuseseră rezolvate într-o manieră inventivă, unde întrebări recurente primiseră răspunsuri creatoare și unde obstacole precum „contradicția” și „complexitatea” (pentru a cita termenii predilecți ai lui Venturi) dăduseră ocazia unor strălucite descoperiri tehnice și estetice. Ca și alte mișcări avangardiste, modernismul arhitectural „unificase” în mod artificial tradiția, pentru a-și justifica propria atitudine cu desăvîrșire negativă față de aceasta.

Postmodernii s-au angajat în direcția opusă, și anume către *dez*unificarea și *de*simplificarea imaginii noastre despre trecut. Esențialmente pluralist, istoricismul arhitecturii postmoderne reinterpretează trecutul dintr-o multitudine de unghiuri, de la cel drăgăstos-ludic la cel ironico-nostalgic, incluzînd atitudini sau stări de spirit precum ireverențiozitatea umoristică, omagiul indirect, amintirea pioasă, citatul spiritual și comentariul paradoxal.

Dacă acceptăm ideea că astăzi modernismul însuși a ajuns să aparțină trecutului, nu ne va surprinde faptul că postmoderniștii nu îl tratează cu nimic diferit (mai ostil sau mai intolerant)

față de oricare alt lucru ce aparține trecutului. Criticînd pretențiile universalist-utopice ale modernismului, arhitecții postmoderniști nu resping defel moștenirea sa formal-stilistică. De fapt, confruntați cu probleme legate de dimensiuni, capacitate și funcționalitate, de care și marii moderniști s-au lovit, încă de la începutul secolului XX, postmodernii nu ezită să recurgă, ori de cîte ori este nevoie, la unele dintre soluțiile tehnice și estetice ale acelora. Ar fi fost deopotrivă imposibil și stupid ca ei să ignore metodele moderniste de construcție, așa cum remarcă Jencks, referindu-se la poate cea mai importantă caracteristică a stilului postmodern: dubla codificare (spre deosebire de codificarea unică modernistă). „Clădirea postmodernă", scrie el, „este dublu codificată – parte modernă și parte altceva: indigenă, tradițională, locală, comercială, metaforică ori contextuală (...). Este de asemenea dublu codificată în sensul că încearcă să vorbească pe două planuri în același timp: unei minorități de arhitecți interesați – o elită care recunoaște distincțiile subtile ale unui limbaj aflat în rapidă schimbare; și celor care locuiesc în clădire, care o folosesc sau care trec pe lîngă ea, vrînd doar să știe în ce mod se pot bucura de ea"[34].

Este limpede, chiar și numai din această foarte scurtă expunere, că temele mai ample ale disputei modern/postmodern, despre care am discutat mai înainte în acest capitol, au, în mod semnificativ, paralele în cearta arhitecților. Astfel, în privința problemei hermeneuticii, este demn de remarcat faptul că, în timp ce modernismul și-a elaborat programul *more geometrico*, în termeni raționaliști și deci antihermeneutici, postmodernismul a adoptat o atitudine mai flexibilă, mai pluralist-interpretativă și mai conștient „dialogică". În legătură cu noțiunea italiană de „gîndire slabă", la care m-am referit pe scurt mai sus, se poate spune că modernismul se situa pe o poziție de certitudine logică și de „forță metodologică", în timp ce postmodernismul a fost întotdeauna conștient de avantajele unei anumite „slăbiciuni metodologice": logica de tipul „*ori... ori...*" a celui dintîi lasă drum liber logicii lui „*și... și...*" a celui din urmă.

Cilindrii înalți din oțel și sticlă sau paralelipipedele modernismului și, în general, tipul său de estetică a „zgîrie-norilor din parc" simbolizau căutarea austeră a purității și a abstracțiunii antinaturaliste. Postmodernii nu au reacționat împotriva purității ca atare, ci împotriva monotoniei vizibile și a sterilității desăvîrșite, care erau prețul acestei purități. Repetitivitatea minimalistă a fost înlocuită de o sumedenie de invenții complicate și surprinzătoare. Dată fiind predilecția ei pentru formele complicate și pentru varietatea elaborată, estetica postmodernismului a fost comparată în mod convingător cu aceea a manierismului din secolul al XVI-lea. Jencks ne reamintește că, în secolul al XVI-lea, „atît Rafael, cît și Michelangelo reacționau împotriva monotoniei soluțiilor simpliste, repetitive și doreau să reînvie limbajul clasic inventînd noi tropi sau noi figuri retorice. Într-o reacție mai recentă, lozincii modernistului Ludwig Mies van der Rohe: «Mai puțin înseamnă mai mult» («Less is more») i-a replicat Robert Venturi: «Mai puțin înseamnă mai plicticos» («Less is a bore»)"[35]. Plăcutul, exclus cu bună știință din estetica austeră a modernismului, a fost pe deplin reevaluat de postmoderni, nu numai în arhitectură sau în arte, ci și în literatură (după cum a insistat Umberto Eco, mergînd pe urmele lui John Barth)[36].

Plăcerea și complexitatea merg mînă în mînă în postmodernism. *Numele trandafirului* al lui Umberto Eco însuși reprezintă un bun exemplu literar. La un prim nivel, romanul lui Eco este un *thriller* medieval captivant, care utilizează cu ingeniozitate schemele compoziționale ale romanului polițist plasat într-un cadru istoric exotic (o mînăstire din nordul Italiei, din secolul al XIV-lea). În același timp, la un nivel mai sofisticat, descoperirea amănunțit descrisă a misterului scoate la iveală alte cîteva coduri: unul este filozofic (genul polițist fiind întotdeauna un gen potențial metafizic, pentru că el confruntă cititorul cu „întrebarea filozofică fundamentală: cine este vinovat?")[37]; un alt cod ar putea fi cel cultural (textul romanului este plin de referiri și aluzii, adeseori de natură subtil parodică, la nenumărate

cărţi şi autori, de la Biblie pînă la Borges); un al treilea cod, ce s-ar putea numi semiotic, utilizează misterul drept cadru pentru o meditaţie susţinută asupra semnelor şi paradoxurilor implicate în producerea şi interpretarea de semne. Bogata orchestraţie de efecte rezultînd dintr-o asemenea codificare multiplă reclamă o reexaminare a dihotomiei clasice dintre operele destinate consumului de masă şi cele de avangardă (nepopulare, experimentale, provocatoare etc.). „Se pot găsi", scrie Eco, „elemente de revoluţie şi contestare în opere care se pretează consumului facil şi este de asemenea posibil să înţelegem că (...) anumite opere care par provocatoare şi încă mai exasperează publicul nu contestă de fapt nimic"[38].

Plăcerea oferită de arta postmodernă (inclusiv de arhitectură) ia forma unei practici parodice definite în linii mari, din care cîţiva comentatori au extras o caracteristică mai generală a contemporaneităţii culturale. Astfel, s-a sugerat că o nouă abordare, „reconstructivă", a trecutului, parodică sau altfel, reflectă o preferinţă specială pentru „dubla codificare" (Jencks şi, cu implicaţii diferite, Linda Hutcheon[39]) şi, de fapt, pentru codificarea multiplă sau chiar pentru „supracodificare" (Scarpetta)[40]. Printre mijloacele poetice prin care se poate realiza o asemenea codificare multiplă se numără aluzia şi comentariul aluziv, citatul, referinţa jucăuş deformată sau inventată, remodelarea, transpunerea, anacronismul intenţionat, amestecul a două sau mai multe moduri istorice sau stilistice etc. Ca urmare, estetica postmodernismului a fost descrisă drept esenţialmente „citaţionistă", prin opoziţie clară cu avangardele „minimaliste" care, aşa cum am văzut în cadrul arhitecturii, condamnau referinţa ca fiind „impură".

În realitate, bineînţeles, problema postmodernismului în arhitectură este mult mai complexă şi mai întortocheată decît am făcut-o eu să pară, pentru a simplifica explicaţia şi a o face mai concisă. Chiar şi atunci cînd este utilizat de adepţii săi cei mai răspicaţi, postmodernismul rămîne un concept „hibrid", ambiguu. Încă de la *Limbajul arhitecturii postmoderne* (1977),

Charles Jencks a căutat să particularizeze aplicarea termenului, mai ales prin introducerea categoriei de tranziție de „modern tîrziu" („late modern"). Distincția dintre modernul tîrziu și postmodern poate fi utilă pe temeiuri practice, iar felul în care Jencks însuși recurge la ea, în cartea sa *Arhitectura curentă*, pentru a caracteriza în mod diferențiat operele a cîteva zeci de arhitecți contemporani, este, fără îndoială, acceptabil. Dar, la o privire mai atentă, această distincție dezvăluie o imprecizie teoretică neliniștitoare. Simpla sporire a numărului de „variabile" ce trebuie avute în vedere pentru a deosebi modernul tîrziu de postmodern (Jencks ajunge la nici mai mult, nici mai puțin de treizeci!) nu reduce acest sentiment de nebulozitate.

Jencks ne poate convinge despre Centrul Pompidou din Paris, proiectat de Renzo Piano și Richard Rodgers, că este o clădire tipică modernismului tîrziu, în timp ce noua Staatsgalerie din Stuttgart, a lui James Stirling, este în mod cert postmodernă. Stilul modern tîrziu, o exagerare manieristă a modernismului pe care marii moderniști din anii '20 ar fi condamnat-o fără doar și poate, își exercită efectele uimitoare într-un cadru referențial univoc și unic codificat. Astfel, în proiectarea Centrului Pompidou totul se subordonează temei explicit moderniste a mașinii: căutarea unei uniformități spațiale izotropice în interior, orientarea către un exoschelet funcționalist (cu „oase", adică țevi, conducte și tuburi în exterior), tendința de a folosi tehnologia în mod retoric și decorativ (ceea ce măcar în aparență nu încalcă interdicția modernistă referitoare la ornament) și, în sfîrșit, orientarea către un gen futuristo-științific de fantastic, avînd drept rezultat aspectul clădirii ca un fel de „monstru mecanic exoftalmic, din domeniul *science-fiction*". Bine ilustrat de Staatsgalerie a lui Stirling, stilul postmodern este cu totul diferit, cu spațiul său interior non-izotropic, neașteptat de variat, cu o reînviere ironică a formelor și semnelor tradiționale (coloane, uneori pictate în „trompe l'oeil", arcuri, arcade etc.) și cu tendința sa generală evidentă către un nou clasicism – neconstrîns, neconvențional, perfect inteligibil.

Atîta timp cît avem de a face cu un număr mic de exemple clare, distincția dintre modernul tîrziu și postmodern stă în picioare și are chiar valoare euristică. De îndată însă ce eșantionul devine mai amplu, încep să apară dificultăți conceptuale. Pentru a le soluționa, Jencks își introduce cele treizeci de variabile, privindu-le drept o îmbunătățire considerabilă față de cele cinci sau șase variabile pe care majoritatea istoricilor arhitecturii le invocă pentru a distinge stilurile între ele. Dar Jencks omite să ne spună cîte dintre aceste treizeci de variabile trebuie luate în considerare pentru a determina în mod minimal caracterul modern tîrziu ori postmodern al unei construcții date. De fapt, Jencks însuși, confruntat cu cazuri individuale, pare a nu fi invocat mai mult de cinci sau șase criterii selectate de el după bunul său plac din totalul de treizeci – procedeu inacceptabil din punct de vedere statistic. Una este dacă, din cinci sau șase „criterii diagnostice", toate sau majoritatea se regăsesc realmente în obiectul căruia i se stabilește un diagnostic anume. Și este cu totul altceva dacă, din treizeci de astfel de criterii, numai cinci sau șase se regăsesc efectiv – diagnosticul va fi, în acest caz, extrem de precar. De aceea, chiar dacă în mod intuitiv putem fi adeseori de acord cu judecățile lui Jencks, faptul că el a introdus cele treizeci de variabile nu este de prea mare folos din punct de vedere teoretic. Într-o „scăpare" interesantă, Jencks aproape că recunoaște dificultatea poziției sale, explicînd că variabilele propuse de el sînt menite „a scoate la iveală complexitatea situației: suprapunerea, contradicțiile și diferențele între mișcări"[41]. (A se observa prezența „suprapunerii" în enumerare.)

În general, nici Jencks și nici alți autori preocupați de arhitectura modernă nu par a înțelege faptul că postmodernismul, ca și alți termeni periodizanți, își poate crea cu ușurință versiuni proprii ale vechii „iluzii realiste", în virtutea căreia un simplu construct mental sau model de înțelegere este perceput drept realitate inflexibilă. Dacă adăugăm la aceasta tentațiile teleologiei istorice, care ne face să privim prezentul ca pe un

scop al desfășurărilor trecute (și care ne îndeamnă să citim istoria pornind înapoi de la prezent), abia atunci înțelegem cît de răspîndite și de semnificative pot fi erorile la care se expun cei ce utilizează postmodernismul sau alte constructe periodizante similare[42]. De aceea, trebuie insistat asupra necesității unei utilizări în deplină cunoștință de cauză și de la bun început ipotetică a termenului – lucru rar atît în critica arhitecturală, cît și în alte domenii.

Critici ale postmodernismului

Pînă acum am discutat problematica modernism *versus* postmodernism mai cu seamă din perspectiva criticilor modernismului. Acum aș vrea să mă ocup de poziția contrară. De vreme ce critica postmodernismului nu poate fi prezentată aici cu toate implicațiile sale vaste, mă voi concentra asupra a două unghiuri de atac mai mult sau mai puțin tipice: unul „conservator", celălalt „radical" (mai precis, neomarxist). Am pus între ghilimele „conservator" și „radical" pentru a sublinia nu numai faptul că aceste denumiri sînt foarte relative, ci și că perechea de atitudini pe care ele le desemnează, aparent antitetice, în anumite situații poate scoate la iveală asemănări izbitoare.

Spunînd acest lucru, nu vreau totuși să dau de înțeles că lucrările și personalitățile critice pe care le-am ales pentru a exemplifica aceste atitudini oarecum mai generale – Clement Greenberg și Fredric Jameson – trebuie echivalate în vreun fel. Greenberg, strîns legat de apariția picturii moderniste în America (el fiind criticul și teoreticianul ei cel mai de seamă), are o gîndire neobișnuit de amplă și de riguroasă în același timp. Argumentele sale complexe, fie că sîntem de acord cu ele, fie că nu, sînt foarte coerente și de o remarcabilă precizie – calități rar întîlnite în critica de artă. Stilul gîndirii și al scrisului

lui Jameson este mult mai puţin riguros şi ar putea fi socotit o ilustrare a serioaselor probleme intelectuale prin care trece marxismul occidental contemporan. Ceea ce pare a-i lipsi marxismului recent este mai cu seamă vechea sa integritate metodologică şi logica internă istoricistă, care îl scoteau în evidenţă între celelalte moduri de gîndire sociologică. Criticii marxişti din zilele noastre par gata, chiar nerăbdători de a adopta orice metode sau „antimetode" care întîmplător sînt la modă din punct de vedere intelectual (de la formalism pînă la structuralism şi la cele mai esoterice versiuni de poststructuralism), neţinînd seama de faptul că asemenea adoptări ar putea duce la dinamitarea dinăuntru a însuşi cadrului de referinţă marxist, pe care ei pretind că îl reprezintă. Un asemenea talmeş-balmeş teoretic este mai evident în lucrări ale lui Jameson care nu vor fi discutate aici, dar el îi influenţează şi viziunea asupra opoziţiei modernism/postmodernism; de exemplu, în „Postmodernismul şi societatea de consum", eseu la care voi reveni.

Unii ar putea pune sub semnul întrebării alegerea lui Clement Greenberg drept reprezentant al atitudinii conservatoare faţă de postmodernism. În fond, nu era el oare, la începutul carierei sale, în mod hotărît identificat cu marxismul? Nu era el oare editorul declarat troţkist al revistei *Partisan Review*, la sfîrşitul anilor 1930? Deşi situat, ideologic vorbind, la extrema stîngă, Greenberg a fost întotdeauna – poate chiar mai mult decît alţi colaboratori ai acestei reviste cu vederi politice radicale, dar modernistă din punct de vedere cultural – un „purist" estetic şi chiar, paradoxal, un „conservator al avangardei": pentru el, pictorii modernişti nu aveau absolut nimic de a face cu inovaţia sau cu noutatea artistică şi stăteau dintotdeauna, în supunerea lor faţă de standardele înalte, cu faţa mai degrabă înapoi decît înainte. Odată cu trecerea anilor, versiunea propusă de Greenberg pentru conservatorismul modernist în estetică a început să-i atragă pe susţinătorii unui modernism artistic aflat din ce în ce mai mult pe poziţii defensive, iar faptul că el respinge

astăzi brutal postmodernismul și ia apărarea cu pasiune picturii abstracte coincide, vrînd-nevrînd, cu politicile culturale ale „neoconservatorilor".

Poziția lui Clement Greenberg din conferința ținută de el în 1980 sub titlul *Noțiunea de „postmodern"* ar putea fi sintetizată în termenii următori: modernismul în pictură a fost, începînd cu Manet și cu impresioniștii, o luptă eroică împotriva năvălirii prostului gust și a kitsch-ului în domeniul artei; postmodernismul este doar numele cel mai recent sub care prostul gust comercial ia cu asalt integritatea artei, mimînd un „progresism" sofisticat. Să reamintim că mai devreme, într-un eseu important, „Avangarda și kitschul" (1939), Greenberg sugerase deja că incompatibilității dintre avangardă (sinonimă pentru el cu modernismul) și kitsch i se datorau, în cea mai mare parte, căile pe care evoluase avangarda. Dar, dacă luăm în considerare celelalte scrieri teoretice despre modernism ale lui Greenberg, mai cu seamă „Pictura modernistă" (1966), modelul de dezvoltare a modernismului propus de el este evident dublu. Pe de o parte, Greenberg pune accentul pe un principiu evolutiv imanent, adică analizează evoluția modernismului în termenii „logicii sale artistice interne". Acest principiu este cel care a obligat generații succesive de artiști să proclame cu forță din ce în ce mai mare mediul picturii în ceea ce are el unic, și anume în „caracterul plat" sau bidimensionalitatea sa, în opoziție cu toate celelalte caracteristici pe care pictura le împărtășește cu alte arte (iluzia sculpturală a spațiului tridimensional, figurația, culoarea etc.)[43].

Pe de altă parte, în contradicție potențială cu viziunea sa imanentistă despre istoria artei ca desfășurare a unei logici interne inflexibile, Greenberg crede că modernismul nu a fost, de-a lungul istoriei sale, nimic altceva decît o încercare de a apăra standardele înalte ale vechilor maeștri împotriva intruziunii comercialismului și a criteriilor de piață corupte și corupătoare. Această a doua perspectivă sugerează faptul că modernismul a fost obligat (de un fel de imperativ estetico-etic negativ)

să se retragă din ceea ce un gust comercial în continuă expansiune reușise să asimileze și apoi să scoată pe piață drept „mare artă" inclusiv descoperirile de mai înainte ale moderniștilor înșiși. Această abordare „reactivă" este predominantă în atacul lui Greenberg la adresa postmodernismului.

Într-o astfel de schemă „reactivă", modernismul „constă în strădania continuă de a împiedica declinul standardelor estetice amenințate de relativa democratizare a culturii noastre dominate de industrialism; iar logica precumpănitoare și profundă a modernismului este aceea de a menține nivelurile înalte atinse în trecut în fața unei opoziții care nu a existat în trecut"[44]. Moderniștii nu inovează, în realitate, insistă Greenberg, deși aspirația lor către calitate i-a putut forța, între altele, să pară noi, ba chiar în mod exagerat: „Modernismul s-a instalat în pictură odată cu impresionismul și, prin el, arta pentru artă. De dragul căreia succesorii impresioniștilor în modernism au fost obligați să uite fidelitatea față de natură. Au fost obligați să pară și mai scandalos de noi: Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh și toți pictorii moderniști de după ei, dar numai de dragul valorii estetice, al calității estetice – nimic altceva"[45]. Criteriile sale calitative riguroase și foarte exigente fac din modernism un veritabil apogeu al artei, atins fără vreo căutare a noului.

Orice deviere de la modernism presupune așadar o trădare sau o alterare a standardelor estetice. Privit din acest punct de vedere, postmodernismul nu poate fi mai mult decît un reînnoit „îndemn la relaxare", devenit deosebit de influent și de periculos după apariția artei pop, cu efectele ei dăunătoare asupra lumii artistice. Postmodernismul, conchide Greenberg, „este, mai presus de orice, un mod de a-ți justifica preferința pentru o artă mai puțin pretențioasă, fără să fii numit reacționar sau înapoiat (ceea ce reprezintă cea mai mare teamă a noilor filistini ai progresului în materie de gust)"[46].

Acest tip de argument (în esență, faptul că misiunea conștientă a modernismului de a exorciza prostul gust din domeniul

marii arte este la fel de presantă astăzi cum a fost întotdeauna) apare în nenumărate forme și formulări în scrierile apărătorilor purității moderniste împotriva infiltrărilor comercialismului și modei. În versiunile sale mai dure, acest mod de a vedea lucrurile invită la o identificare directă a postmodernismului cu kitsch-ul sau cu camp-ul (de exemplu, în atacurile acerbe lansate de Hilton Kramer la adresa postmodernismului[47]).

Accentuînd fie concepția lui Greenberg despre o logică artistică internă de evoluție către din ce în ce mai multă puritate, fie pe aceea a reacției eroice față de o piață ce cîștigă necontenit teren și degradează (nu sîntem departe de viziunea lui Adorno despre o avangardă estetică inflexibilă în negativitatea ei), ne confruntăm iarăși cu întrebarea: oare modernismul nu-și restrînge treptat gama opțiunilor formale și nu ajunge pe punctul de a-și epuiza complet posibilitățile efectiv creatoare? Și cum ar putea supraviețui modernismul, atunci cînd prețul menținerii standardelor sale înalte este nici mai mult, nici mai puțin decît sterilitatea?

O modalitate rezonabilă de a ieși din această dilemă nu presupune, bineînțeles, o abandonare a standardelor înalte; ea presupune totuși o schimbare a definiției maniheiste a calității estetice, propusă de Clement Greenberg. În loc să consider că modernitatea artistică este teatrul unei lupte mitice între Bunul Gust și Prostul Gust (Marea Cultură împotriva Culturii de Masă, Frumosul Autentic împotriva Kitsch-ului și așa mai departe), aș adopta o poziție mai relativistă și mai autosceptică față de disputele estetice curente. În loc să „demonizăm" piața și, invers, să „angelizăm" spiritul modernismului, eu aș sugera o viziune mai bahtiniană asupra lucrurilor, „dialogică", „polifonică" și „carnavalescă", o viziune în care principiile absolute ar fi nelalocul lor (prea serioase, prea comic solemne, prea arogante și, în cele din urmă, prea plicticoase).

Cu patima lor de-a atinge o puritate a criteriilor, concepută în manieră formalistă, susținătorii modernismului sfîrșesc prin a oferi doar o retorică a conservării estetice sau, în cel mai bun

caz, o versiune conservatoare a unei „mari povestiri" despre emancipare, tipic modernistă: emanciparea artei de prostul gust. Dar, în locul imaginii mai timpurii și mai dinamice a unui modernism „vizionar", inovator, ceea ce ni se oferă acum este imaginea unui modernism paradoxal, „retrospectiv" (în chiar termenii lui Greenberg).

Trecînd la cea de-a doua atitudine privitoare la distincția dintre modernism și postmodernism, cea „radicală", aș observa că ea este cu mult mai declarat ideologică, deși voi arăta că poate fi la fel de esteticistă ca și cea dintîi. Această atitudine este răspîndită în cercurile neomarxiste și reînvie marea poveste marxistă a sfîrșitului inevitabil al capitalismului, dar introducînd o întorsătură nouă, și anume că ultimele zile ale capitalismului sînt mai puțin apocaliptice și că revoluția iminentă este mai puțin clară în formă și conținut decît le-ar fi putut părea marxiștilor mai vechi. Un bun exemplu pentru concepțiile neomarxiste asupra postmodernismului îl oferă antologia lui Hal Foster, *Antiesteticul. Eseuri despre cultura postmodernă* (1983). Cei ce au colaborat la acest volum (printre care Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Fredric Jameson, Jean Baudrillard și Edward Said) par a împărtăși, indiferent de accentul pus de fiecare, afirmația generală a postmodernismului – care se împarte într-un postmodernism „bun", rezistent, anticapitalist, și unul „rău", reacționar – este un fenomen cultural caracteristic „capitalismului tîrziu". Dar, spre deosebire de anumite studii mai vechi de marxism ortodox despre „cultura muribundă" a capitalismului (să ne gîndim la modul destul de simplist în care Christopher Caudwell respingea modernismul în anii '30), eseurile incluse în *Antiesteticul*... nu sînt niște condamnări globale nici ale modernismului, nici ale postmodernismului (cu excepția lui Habermas, care consideră postmodernismul în termeni cu totul negativi). Argumentele critice cuprinse în aceste eseuri sînt mai complicate și mai ambivalente, dar și mai confuze, atît din punct de vedere teoretic, cît și referitor la chestiuni, teme, procedee sau exemple

individuale. Unul dintre eseuri, acela foarte ambițios al lui Fredric Jameson, „Postmodernismul și societatea de consum", ne poate oferi o idee mai precisă asupra abordării neomarxiste a postmodernismului.

Jameson crede că, fiind rezultatul unei veritabile mutații sociale, cultura postmodernă a pierdut mult din „subversivitatea" (și estetică, și politică) a mai vechiului modernism. Această perspectivă răstoarnă implicit concluziile analizelor marxiste tradiționale asupra modernismului (de la Caudwell pînă la Lukács), care subliniau estetismul socialmente iresponsabil, reacționar și decadent al majorității marilor moderniști. Pînă aici, Jameson merge paralel cu linia paramarxistă a Școlii de la Frankfurt și, în special, cu aceea a lui Adorno, potrivit căruia autonomia estetică reprezintă ultima garanție că „negativitatea" artei este la adăpost de co-opțiunea burgheză. Dar estetismul modernist, susține Jameson, este mai mult decît o negare a culturii capitalismului – este o subminare de mare forță politică a falselor valori burgheze. Aflat într-o combinație explozivă cu tendințele „protofasciste" ale unor moderniști tipici (ca Wyndham Lewis)[48], acest estetism joacă un rol critico-politic major, prin aceea că, dincolo de aparențele înșelătoare de democrație și umanism liberal, dezvăluie esența monstruos agresivă a capitalismului. (În *Fabule despre agresiune*, Jameson susține fără echivoc faptul că, așa cum apare în operele unui Wyndham Lewis, cu metaforele lor mecanice agresive, critica societății capitaliste e mai convingătoare și mai pătrunzătoare, din punct de vedere intelectual, decît orice au formulat marxiștii vremii.)

Se poate înțelege acum de ce postmodernismul, tocmai *fiindcă* este „antiestetic", fiindcă atenuează criteriile tăioase ale esteticului, sfîrșește prin a fi mai puțin subversiv decît fusese modernismul. Ca specie domesticită a (anti)modernismului, îngrădit într-un „textualism" inevitabil circular și refuzînd să facă distincție între estetic și nonestetic, postmodernismul nu

poate decît să joace, chiar dacă involuntar, rolul de „revitalizant al logicii capitalismului consumist".

Societatea postindustrială (şi, cultural vorbind, postmodernă) în care trăim, scrie Jameson, a adus cu sine „noi tipuri de consum, o cădere în desuetudine planificată, răspîndirea în întreaga societate – şi într-un grad fără precedent – a reclamei, a televiziunii şi a mijloacelor de informare (...), creşterea uriaşei reţele de autostrăzi şi apariţia culturii automobilului"[49]. În acest amplu scenariu al unei mutaţii sociale, postmodernismul este produsul cultural al „emergenţei acestui nou moment al capitalismului – tîrziu, consumist sau multinaţional. Trăsăturile formale ale postmodernismului exprimă în multe feluri logica mai profundă a unui asemenea sistem anume"[50].

Acest lucru explică totuşi numai o latură a atitudinii ambivalente a lui Jameson, pentru că el apreciază fără înconjur cîteva dintre stilurile inventate de artişti pe care îi socoteşte tipic postmoderni – John Cage şi compozitori mai tineri, precum Philip Glass sau Terry Riley, în muzică; John Ashbery şi poeţii din grupul „L=a=n=g=u=a=g=e", în poezie; Thomas Pynchon, William Burroughs şi acei „nouveaux romanciers" francezi, în beletristică. Astfel, analizînd o creaţie a lui Bob Perelman (*China*), Jameson comentează favorabil „textualitatea" conştientă de sine, autoreflexivă a poemului şi îi evidenţiază orientarea politică adecvată (China ţintind către o „a treia cale", un drum care ocoleşte ingenios fundăturile în care au ajuns celelalte două supraputeri, Statele Unite şi Uniunea Sovietică). Ţinînd seama de preţuirea fără echivoc pe care o arată Jameson faţă de meşteşugul şi politica lui Perelman, ne putem întreba în ce sens capitalismul multinaţional atît de detestat ţine realmente în mînă postmodernismul. Să observăm de asemenea că Jameson omite să citeze vreun exemplu concret de felul în care opera de artă postmodernistă revigorează în fapt logica aşa-numitului capitalism tîrziu.

Ambivalenţa lui Jameson devine şi mai evidentă, de data aceasta în termeni teoretici, către sfîrşitul eseului, atunci cînd

el se întreabă dacă postmodernismul este într-adevăr lipsit de orice atitudine subversivă sau valoare social-critică. Dilema este exprimată fără ambiguitate: „Am văzut că există o modalitate prin care postmodernismul copiază sau reproduce – revigorează – logica așa-numitului capitalism consumist; întrebarea *cea mai semnificativă* [s.a.] este aceasta: există oare și o modalitate prin care el rezistă acestei logici? Dar trebuie să lăsăm deschisă această întrebare"[51].

De ce anume? Dacă întrebarea legată de valoarea critică a postmodernismului este atît de importantă, oare ce l-a împiedicat pe autor să-i răspundă, fie și pe scurt? Cu atît mai mult cu cît editorul antologiei, Hal Foster, susținea în prefață că există o diferență între un postmodernism autosuficient, esențialmente reacționar și o versiune a sa emancipată, „rezistentă". Distincția aceasta ne reamintește, fără doar și poate, mai vechile dihotomii tranșante cultivate de critica marxistă, precum aceea între un romantism *reacționar*, ilustrat de Coleridge, și unul „progresist", ilustrat de Shelley; în paranteză, să remarcăm faptul că, în limbajul neomarxist curent, antonimul termenului „reacționar" este „rezistent" și foarte rar „progresist", ceea ce sugerează că atît doctrina, cît și terminologia progresului și-au pierdut influența asupra imaginației radicale. Și atunci, oare de ce nu limitează Jameson rolul de revigorator al „logicii capitalismului consumist" la postmodernismul rău al lui Foster? Explicația mea este aceea că fie și o recunoaștere parțială a „rezistenței" postmodernismului față de spiritul capitalismului ar fi diluat contrastul clar stabilit de Jameson între modernism și postmodernism și ar fi suscitat serioase îndoieli asupra tezei sale majore privind caracterul estetic al modernismului, de o subversivitate unică și exemplară.

Oricum ar fi, cred că analogiile între respingerea „conservatoare" (greenbergiană) a postmodernismului și identificarea lui „radicală" (neomarxistă) cu consumismul cultural sînt mult mai limpezi acum decît atunci cînd doar le sugeram existența. Din ambele perspective, modernismul apare ca un adevărat

erou, iar eroismul său se manifestă fie în lupta estetică dusă împotriva prostului gust burghez, fie în subminarea estetică a ordinii culturale capitaliste. Curios lucru, în ambele cazuri există o aceeaşi admiraţie pentru virtuţile negatoare ale estetismului modernist, pentru opoziţia ascetică a celui dintîi faţă de influenţele corupătoare ale pieţei artistice şi pentru „rezistenţa" tenace a celui de-al doilea la amăgirile parşive ale ideologiei capitaliste. Din ambele perspective, postmodernismul se vede ca o „relaxare", fie a standardelor artistice, fie a celor implicit politice ale criticii estetice.

Postmodernismul literar: formarea unui corpus

Am vorbit pînă acum foarte puţin despre utilizarea postmodernismului în contexte specific literare. Chiar şi atunci cînd am amintit aceste contexte, am pus accent fie pe descrierea istorică, fie, de cele mai multe ori, pe chestiuni legate de postmodernismul artistic în general (de exemplu, pe noua semnificaţie a trecutului sau pe chestiunea dublei codificări postmoderne). În ultimele două secţiuni ale capitolului de faţă mă voi concentra asupra postmodernismului literar, încercînd să exemplific utilizările potenţial productive ale acestei categorii şi subliniindu-i, totodată, implicaţiile mai subtile.

Cercetătorii fenomenului nu au izbutit să ajungă la consens asupra unei definiţii cuprinzătoare a postmodernismului în literatură şi este de presupus că nu vor izbuti nici în viitor. Un anumit acord pare a se fi realizat însă, în legătură cu faptul că postmodernismul poate trece drept un posibil cadru de discuţie pentru literatura contemporană. În acest sens, observăm cu oarecare satisfacţie – deşi nu este o regulă generală – că termenul se aplică astăzi mai puţin arbitrar decît ne-am fi

așteptat, bazîndu-ne pe utilizarea lui inițială. Odată cu trecerea anilor, s-a format un corpus de scrieri postmoderne (sau, mai corect spus, de scrieri receptate de obicei drept postmoderne). Aș adăuga totuși că acest corpus nu are nimic rigid sau fix și că, de fapt, el este larg deschis revizuirilor, excluderilor, includerilor și chiar unor contestări radicale. Cu alte cuvinte, acest corpus – în ciuda afirmațiilor unor promotori ai postmodernismului – nu se constituie într-un nou canon. Eu îl văd, pur și simplu, ca produs al unei perspective istorico-ipotetice, din care se pot pune anumite întrebări referitoare la natura scrisului contemporan.

Aș spune deci că acei critici care acceptă cu luciditate eticheta de postmodernism o fac pentru a putea răspunde unor întrebări despre statutul „realității" în raport cu „ficțiunea" în discursul literar contemporan; iar cei care o resping o fac considerînd că astfel de întrebări și-au primit deja răspunsul satisfăcător în trecut sau că nu au nici un răspuns și, prin urmare, trebuie respinse ca fiind neinteresante, sterile, poate chiar contraproductive. Înainte însă de a aborda mai pe larg aceste chestiuni, se cuvine să spunem cîte ceva despre formarea acestui corpus (ipotetic) de scrieri postmoderniste.

Așa cum s-a văzut, termenul *postmodernism* a intrat pentru prima oară în limbajul literar în Statele Unite, unde, spre sfîrșitul anilor '40, un număr de poeți a recurs la el pentru a se delimita de modernismul de tip simbolist reprezentat de T.S. Eliot. Ca și primii postmoderni, majoritatea celor ce ulterior s-au alăturat reacției antimoderniste erau radicali într-ale esteticii și uneori, din punct de vedere intelectual, apropiați de spiritul contraculturii. Operele acestor scriitori constituie nucleul istoric al postmodernismului literar. În poezie, corpusul ar include grupul *Black Mountain* (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley), poeții *beat* (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso), reprezentanții „Renașterii" de la San Francisco (Gary Snyder) și pe cei ai Școlii de la New York (John Ashbery, Kenneth Koch). În proză, numele cel mai frecvent

citate sînt: John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme şi „supraficţioniştii" Raymond Federman şi Ronald Sukenick.

Este limpede că denumirea de *postmodernism* ar fi rămas numele obscur al unei mişcări sau poate al unei simple maniere literare dintr-o singură ţară, dacă nu ar fi reuşit să îşi dezvolte o semnificaţie mai amplă, avînd ramificaţii internaţionale. Acest lucru a fost posibil prin eforturile postmodernilor americani (inclusiv ale criticii simpatizante cu ei), care au creat un cadru de referinţă mai cuprinzător, în care atitudinea lor de respingere a modernismului putea fi percepută în mod favorabil. Desigur, majoritatea mişcărilor literare îşi atribuie o genealogie distinsă, de precursori ale căror iniţiative pretind că le-au adus la nivelul maturităţii depline şi al expresiei conştiente. Dar o astfel de pretenţie nu este lipsită de primejdii. Precursorii sau maeştrii invocaţi de unii dintre postmodernii americani (artişti importanţi precum Borges, Nabokov sau Beckett) au sfîrşit prin a ocupa poziţii centrale în corpusul lărgit al postmodernismului, din care iniţiatorii înşişi ai noii mişcări s-au văzut daţi la o parte. În mod şi mai semnificativ, căutarea de precursori a dus nu numai la o extindere rapidă, deopotrivă istorică şi geografică, a termenului *postmodernism*, ci şi la o nouă înţelegere a modernismului.

Istoric vorbind, poetica postmodernistă a „indeterminării" sau „impreciziei" sensului a ajuns să se autoconsidere drept continuarea unei direcţii dinăuntrul modernismului, direcţie care punea la îndoială simbolismul predominant al poeticii moderniste. Această tendinţă antisimbolistă ar putea fi, într-adevăr, mai limpede separată de perspectiva anarhismului poetic al poeţilor postmoderni americani. Astfel, un critic al poeziei precum Marjorie Perloff, pornind de la interesul ei pentru postmoderni şi mai ales pentru John Ashbery şi David Antin, a scris o istorie bogat exemplificată a indeterminării poetice, începînd cu succesorii imediaţi ai lui Baudelaire şi ajungînd pînă în prezent. Perloff îşi formulează teza fără echivoc: „În

timp ce Baudelaire și Mallarmé deschid drumul «marelui modernism» al lui Yeats și Eliot și Auden, al lui Stevens și Frost și Crane și al urmașilor lor simboliști de mai tîrziu, cum ar fi Lowell și Berryman, cel care a creionat pentru prima oară acea imprecizie pe care o regăsim la Gertrude Stein, la Pound, la Williams, ca și în proza scurtă din ultimii ani ai lui Beckett, imprecizie devenită tot mai evidentă în poezia ultimelor decenii, a fost Rimbaud"[52].

Miza conflictului dintre cele două poetici, una a simbolismului, cealaltă a indeterminării, este ilustrată în mod convingător și amănunțit în comparația pe care o face Perloff între cele două viziuni asupra cetății – cea din *Țara pustie* a lui T.S. Eliot și cea din *Aceste orașe lacustre*, de John Ashbery[53]. Poezia recentă ne remodelează perspectiva asupra modernismului, așa încît ne vine mai greu astăzi să vorbim despre un modernism poetic mai mult sau mai puțin unitar sau, așa cum făceam adeseori în trecut, despre Eliot și Pound în aceeași suflare. Principiul conflictual, despre care se presupune că a dat naștere postmodernismului în anii '50, a fost împins în trecut, în inima tradiției moderniste înseși. Dar, în același timp, noutatea postmodernilor americani de după război pare mai limitată.

Problematica impreciziei este mult mai acută, aș spune eu, în proză decît în poezie, iar consecințele ei merg mult mai departe. Un anumit grad de imprecizie a sensului (denumită sugestie, ambiguitate, polisemie sau obscuritate) a caracterizat dintotdeauna poezia. În proză însă, mai ales după afirmarea puternică a realismului social și psihologic în secolul al XIX-lea, a rămas prea puțin loc pentru o imprecizie de natură structurală (las la o parte indeterminarea potențial sugestivă la nivelul stilului). Iată de ce, după părerea mea, întrebările esențiale pe care le ridică literatura postmodernistă – de exemplu: poate fi literatura altfel decît autoreferențială, avînd în vedere epistemologia îndoielii radicale din zilele noastre și modurile în care această îndoială afectează statutul reprezentării? Se poate spune

că literatura este o „reprezentare a realității", cînd realitatea însăși se dovedește a fi impregnată de ficțiune? În ce sens diferă construirea realității de construirea simplei posibilități? – se pun cu mai multă acuitate în cazul prozei decît în cel al poeziei contemporane.

Interesant este faptul că problematica postmodernistă pare a fi beneficiat de cea mai clară și viguroasă tratare în operele a doi scriitori care nu au visat niciodată să își spună postmoderni și care se aflau în opoziție – și ideologică, și estetică – față de aproape tot ce propovăduiau primii postmoderni americani. Este vorba despre Jorge Luis Borges și Vladimir Nabokov. Diferențele dintre temperamentele literare ale celor doi autori sînt cît se poate de mari și nu este de mirare, de exemplu, că Nabokov avea o părere proastă despre Borges, căruia în *Ada* îi anagramează cu multă maliție numele în „Osberg", descriindu-l drept „un scriitor spaniol de basme pretențioase și anecdote mistico-alegorice"[54]. În ciuda acestor diferențe, Borges și Nabokov împărtășeau însă aceeași preocupare profundă în chestiunea reprezentării sau, mai degrabă, în interesul pentru întrebarea: ce reprezintă reprezentarea? și pentru nenumăratele contradicții logice care survin atunci cînd se încearcă să i se dea un răspuns serios. Așa se explică, în operele amîndurora, proliferarea imaginilor și acțiunilor legate în mod direct sau indirect de ideea reprezentării: oglinzi și cópii, reflectări și reduplicări, paradoxurile neașteptate și întortocheate ale asemănării, disimulării, actoriei, interpretării sau mimării și numeroasele dificultăți mentale pe care acestea le provoacă, sub formă de cercuri vicioase, de tergiversări ale problemei, de infinite regrese. Acestea sînt desigur abordate în moduri complet diferite: în succintele și cerebralele *Ficțiuni* ale lui ale Borges, ele funcționează înăuntrul a ceea ce aș numi o poetică a perplexității; în romanele mai extinse și fermecător de supracodificate ale lui Nabokov, ele fac parte dintr-o estetică formalistă a parodiei, autoparodiei și jocului.

Dat fiind că James Joyce a fost și el uneori clasificat printre precursorii postmodernismului (mai ales prin *Finnegans Wake*), ar putea fi util să comparăm influența sa literară cu aceea a lui Borges. Într-un anume sens, așa cum a propus Christopher Butler, „uriașa supraorganizare din *Finnegans Wake*" este unul dintre polii dialecticii care guvernează perioada postmodernă. Pe de altă parte însă, modelul joycean este mai puțin important din punct de vedere structural decît stilistic (din cauza rolului extins al calamburului, paronomazei, jocului de cuvinte etimologic etc.). Joyce, arată Butler, „introduce un sentiment de țesătură lingvistică; dar Borges a fost primul care a adoptat anumite tipuri de tehnică narativă, care ne sînt acum atît de familiare"[55]. După cum subliniază Butler, viziunea lui Borges asupra lumii, ca un labirint de posibilități, de timpuri paralele și întrețesute, de epoci trecute și viitoare alternative, care toate au drepturi egale la prezentarea ficțională – viziune susținută într-un mod fascinant în povestirea „Grădina potecilor ce se bifurcă" –, a devenit una dintre premisele majore ale experimentalismului narativ postmodern.

Samuel Beckett este un alt mare scriitor care „problematizează" reprezentarea și care se înscrie în dezbaterea despre postmodernism, deși unii critici ai săi, totodată partizani ai postmodernismului (Alan Wilde, de exemplu[56]), au protestat uneori împotriva includerii sale în corpusul scrierilor postmoderniste. Socotind că acest corpus este ipotetic, cred că analiza poeticii imposibilității la Beckett (jonglînd cu imposibilitatea, cu impotența cuvîntului, cu eșecul[57], această poetică afirmă că trebuie să scrii *pentru că* este imposibil să scrii) ar putea extinde ipoteza postmodernă, arătînd că „posibilismul" care o caracterizează include și negarea posibilității. De aceea, aș propune ca între „lumile posibile" ale postmodernismului să fie incluse și acelea riguros „imposibile", pe care le explorează Beckett.

Odată ce Borges, Nabokov și Beckett au fost propuși ca exemple credibile de literatură postmodernistă, drumul spre

internaționalizarea conceptului s-a deschis în mod hotărît. Reputația universală a celor trei maeștri neamericani ai postmodernismului a dus la sporirea curiozității față de această etichetă și, cu timpul, la intensificarea circulației ei în afara Americii. Este poate la fel de adevărat că, la un nivel mai profund, conceptualizarea postmodernismului propusă de americani, oricît de nebuloasă, a ridicat în literatură probleme comune, în formulări diverse, întregii lumi occidentale. În orice caz, postmodernismul a oferit un cadru adecvat pentru descoperirea sau inventarea unor afinități mai mult sau mai puțin interesante între foarte mulți scriitori contemporani.

Astăzi, corpusul internațional de scrieri postmoderniste include, pe lîngă numele deja menționate, scriitori precum: Julio Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante și, poate, Manuel Puig – în America Latină; Thomas Bernhard, Peter Handke și Botho Strauss – în Germania și Austria; Italo Calvino și Umberto Eco – în Italia; Alasdair Gray și Christine Brooke-Rose, dar și Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard și D.M. Thomas – în Marea Britanie; Michel Butor, Alain Robbe-Grillet și Claude Simon – în Franța; și scriitori remarcabili „extrateritoriali", precum Milan Kundera. Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu această listă incompletă este faptul că ea grupează autori care arareori se aseamănă unul cu altul; stările lor de spirit, viziunile asupra lumii, politica (inclusiv antipolitica) și stilurile lor caracteristice pot fi foarte diferite, așa cum diferită le este și receptarea, unii fiind extrem de dificili, de esoterici și de obscuri, în vreme ce alții scriu într-o manieră directă, pentru un public cît se poate de obișnuit.

Cum se justifică atunci gruparea lor laolaltă? Prin faptul, cred eu, că operele lor, chiar și atunci cînd par a avea prea puține lucruri în comun, pot servi drept exemple credibile de postmodernism. Sau, altfel spus, prin faptul că un critic care ar dori să le analizeze împreună ar construi, foarte probabil, un cadru de referință care ar semăna îndeaproape cu unul sau altul dintre modelele majore de postmodernism. Odată un

asemenea model selectat sau asamblat, operele respective vor dovedi că au, de fapt, cîte ceva în comun. Aceste proprietăți comune pot ieși la iveală în modul cel mai convingător cu putință la nivelul convențiilor literare (incluzînd aici contraconvențiile, dublările ironice sau parodice ale convențiilor etc.). Pentru a ajunge la un model rezonabil al postmodernismului literar, trebuie să acceptăm drept ipoteză de lucru ideea că textele postmoderniste se folosesc în mod clar de anumite convenții, tehnici și procedee structurale și stilistice recurente, chiar dacă, luate separat, intențiile, implicațiile și rezultatele lor estetice pot fi foarte diferite.

Procedee postmoderniste și semnificația lor

Pentru început, mă voi referi la ceea ce pare a fi o viziune postmodernistă mai generală asupra convenției. În ipostaza sa avangardistă, modernismul ne-a familiarizat cu procedeul care constă în a arăta, mai degrabă decît a ascunde, convențiile și procedeele utilizate în elaborarea unei opere de artă (formaliștii ruși îl numeau, cu o expresie tehnică, „denudarea procedeului"). Celebrul „efect de distanțare" al lui Brecht reprezintă un alt exemplu clasic. Dar în postmodernism lucrurile tind să funcționeze altfel: procedeul continuă să se arate drept ceea ce este, o născocire, postulînd în același timp și faptul că orice altceva este tot o născocire și că deci acest lucru nu poate fi evitat. Dar dacă totul ține de natura unui procedeu sau, pur și simplu, de ficțiune, atunci „denudarea procedeului" nu mai dă acel sentiment de nou, de originalitate, de mîndrie artistică, de care era intrinsec legată în modernism. Să ne amintim de tabloul „realist" al lui Magritte, reprezentînd o pipă, pe care scria: „Aceasta nu este o pipă". Să fie aici vorba oare de o modalitate

modernistă extremă de a atrage atenţia asupra picturii înseşi, asupra realităţii ei artistice, asupra calităţii ei? Greu de crezut. Mai curînd, această pînză seamănă cu un joc suprarealist, dar cu unul în care elementul oniric aşteptat este, în mod straniu, absent (pipa n-are nimic dintr-o imagine de vis) şi în care putem deja anticipa punerea sub semnul întrebării, de către postmodernism, nu numai a „realităţii" din spatele imaginii, dar şi a „realităţii", estetice sau de altă natură, a imaginii înseşi (pipa lui Magritte este cu totul banală şi nu „sugerează" nimic)[58]. Aş spune că, în ultimă instanţă, ceea ce se aduce în prim-plan aici nu este o convenţie, ci convenţionalitatea însăşi, devenită nedumerire existenţială şi obiect de umor (meta)verbal.

În acest context, printre cele mai frecvente procedee postmoderniste se numără: o nouă utilizare existenţială sau „ontologică" a perspectivismului narativ, diferită de aceea mai degrabă psihologică pe care o regăseam în modernism (vom vorbi curînd despre aceasta); dublarea şi multiplicarea începuturilor, finalurilor şi a acţiunilor narate (de exemplu, finalurile alternative din romanul lui Fowles *Iubita locotenentului francez*); tematizarea parodică a autorului (reapariţia autorului sîcîitor şi manipulator, de data aceasta însă cu o dispoziţie autoironică aparte); tematizarea nu mai puţin parodică, dar mult mai deconcertantă, a cititorului („cititorul implicat" devine un personaj sau o serie de personaje – de exemplu la Italo Calvino, în *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*); tratarea pe picior de egalitate a acţiunii şi ficţiunii, a realităţii şi mitului, a adevărului şi minciunii, a originalului şi imitaţiei, ca mijloc de a accentua imprecizia distincţiilor obişnuite; autoreferenţialitatea şi „metaficţiunea" ca mijloace de dramatizare a inevitabilei învîrtiri în cerc (în *Ruinele circulare* şi *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ale lui Borges); versiunile extreme ale „naratorului îndoielnic", utilizate uneori, paradoxal, pentru a obţine o construcţie riguroasă („crima perfectă" despre care povesteşte Nabokov în *Disperare*, prin vocea unui mitoman autodeclarat, dar şi autoamăgit). Cu uşurinţă putem adăuga şi alte exemple de asemenea convenţii

structurale ale postmodernismului. Din punct de vedere stilistic, alături de utilizările speciale, adeseori parodice, ale marilor procedee retorice tradiționale, se remarcă o preferință clară pentru figuri neconvenționale, cum ar fi anacronismul deliberat, tautologia și palinodia sau retractarea, care de multe ori joacă un rol extins și chiar structural (în proza lui Samuel Beckett, bunăoară).

Pentru a depăși simpla înșiruire de procedee și a aduce în prim-plan afinitățile istorice complexe ale acestora, conexiunile și revigorările lor reciproce, trebuie formulată o ipoteză comparativă mai amplă. Cei trei cercetători ai postmodernismului, la care mă voi referi acum, D.W. Fokkema, Brian McHale și Elrud Ibsch, nu ezită să propună o astfel de ipoteză. Mai mult decît atît, felul în care construiesc ei categoria de *postmodernism* mă interesează în mod deosebit, pentru că ilustrează, printr-un număr de exemple literare convingătoare, ceea ce am descris mai sus ca fiind trecerea importantă, în gîndirea contemporană, de la epistemologie la hermeneutică.

D.W. Fokkema vede în „procedeul poetic al ipotezei" caracteristica evidentă a prozei moderniste[59]. Proust, de exemplu, sau, mai degrabă, naratorul și dublul său, Marcel, atunci cînd îi lipsesc date despre un personaj, recurge la ipoteze abundente și elaborate, spre marele deliciu intelectual al cititorului romanului *În căutarea timpului pierdut*; sau, cu cuvintele lui Jacques Rivière, citate de Fokkema, naratorul își umple golurile din cunoaștere cu ipoteze („il les peuplera de ses hypothèses"). Fokkema scrie: „Convenția majoră a modernismului referitoare la compoziția textelor literare este opțiunea pentru construcțiile ipotetice care exprimă ceva incert și provizoriu"[60]. Fokkema ilustrează apoi această convenție centrală în operele lui Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak și alții.

Scriitorii postmoderni (printre care Borges, Barthelme, Robbe-Grillet) opun unor atari „ipoteze moderniste" expansive, crede Fokkema, „imposibilitățile" lor și un sentiment pătrunzător de incertitudine radicală, insurmontabilă – eu l-aș

numi un fel de nihilism epistemologic. În concepţia postmodernistă, pur şi simplu nu există vreo „realitate" care să poată valida asemenea ipoteze, nici chiar în condiţii ideale. Jocul modernist al ipotezei şi contraipotezei, cu tensiunile lui dramatice, cu anticipările, neliniştile şi satisfacţiile lui, şi-a pierdut fundamentul. „Realitatea" nefiind altceva decît un amalgam de interpretări şi ficţiuni, Fokkema afirmă că postmoderniştii nu mai pot scrie plecînd de la ipoteză; ei vor scrie – dacă se poate spune aşa – plecînd de la imposibilitate.

Recunoscînd importanţa opţiunii lui Fokkema pentru un punct de vedere epistemologic, Brian McHale schimbă termenii distincţiei stabilite de acesta. În loc să opună „îndoiala epistemologică" (un catalizator pentru imaginaţia modernistă a ipotezei) unui imposibilism epistemologic postmodern, McHale preferă să vorbească despre o „dominantă epistemologică" în cazul prozei moderniste şi de o „dominantă ontologică" în cazul postmodernismului. Înainte de a examina argumentul principal al lui McHale, este necesară o scurtă clarificare terminologică.

Noţiunea de „dominantă" provine de la Roman Jakobson. Evoluţia literară poate fi socotită, după Jakobson, drept o deplasare de la sistemul de norme poetice primar sau dominant al unei anumite perioade la un sistem nou, care va fi dominant în perioada următoare. Sintetizînd poziţia formaliştilor ruşi, printre care el a fost o figură proeminentă, Jakobson observă că exact ceea ce a fost secundar în perioada mai veche devine primar în cea mai nouă şi, în mod simetric, ceea ce a fost esenţial în vechea ierarhie de convenţii devine subsidiar sau opţional în noua ierarhie. Este de reţinut faptul că, adoptînd conceptul jakobsonian de dominantă, McHale îl eliberează de implicaţiile sale iniţial „monolitice". Ca şi noţiunea „strategică" de perioadă, noţiunea de dominantă nu poate ridica pretenţii de unicitate. Există nu numai una, ci mai multe teorii posibile ale modernismului şi postmodernismului, definite de obiectivele strategice ale acelora care le construiesc. În acelaşi fel,

se pot concepe mai multe dominante în aceeași perioadă, în funcție de punctul de vedere al celui care vrea să le cerceteze și de scopurile unei asemenea cercetări. Felul în care McHale utilizează cuvîntul *ontologie* îi va nedumeri pe cei mai familiarizați cu limbajul metafizicii germane (Heidegger), nu și pe cunoscătorii filozofiei analitice a lui Wittgenstein și a succesorilor lui. Pentru a elimina eventualele neînțelegeri, McHale arată că „ontologia" sa provine „de la utilizarea termenului în poetică, mai cu seamă de către Roman Ingarden (...), Toma Pavel și alții care au adaptat termeni din logica modală a «lumilor posibile» la descrierea lumilor ficționale (...). Pentru o definiție de lucru, îl voi cita pe Pavel: ontologia este «o descriere teoretică a unui univers»"[61].

Iată acum argumentația lui McHale. El pornește de la formularea a două teze a căror pretinsă validitate se limitează la „o poetică istorică a prozei secolului XX". Prima teză: „Dominanta literaturii moderniste este *epistemologică*. Aceasta înseamnă că literatura modernistă naște întrebări cum ar fi: ce este de cunoscut? Cine cunoaște? Cum cunoaște și cu ce grad de certitudine? Cum se transmite cunoașterea de la un cunoscător la altul și cu ce grad de fidelitate?"[62]. A doua teză: „Dominanta literaturii postmoderniste este *ontologică*. Aceasta înseamnă că literatura postmodernistă naște întrebări cum ar fi: ce este o lume? Ce fel de lumi există, cum sînt ele constituite și prin ce se deosebesc? (...) În ce mod există un text și în ce mod există lumea sau lumile proiectate de el? etc."[63]. Pentru a explica trecerea de la o dominantă la alta, McHale recurge la un model imanent al schimbării: atunci cînd logica internă a interogației moderniste este împinsă la extrem, ea se transformă în interogație postmodernistă și viceversa. McHale scrie: „Împingeți întrebările epistemologice suficient de departe și ele «vor bascula» în întrebări ontologice – trecerea nu este lineară și univocă, ea este circulară și reversibilă"[64].

Pentru a-și susține tezele, McHale ia în discuție operele lui William Faulkner, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos

Fuentes, Vladimir Nabokov și Robert Coover, încercînd să arate că distincția modernism/postmodernism poate fi utilizată în mod profitabil în analiza *operei* unui scriitor și, uneori, în aceea a unei singure lucrări. Astfel, de exemplu, *Gelozia* lui Robbe-Grillet ar ilustra dominanta epistemologică (modernistă), în timp ce *În labirint*, de același autor, ar fi o lucrare tipic ontologică sau postmodernă; cît despre *Absalom, Absalom!* al lui Faulkner, acesta este un roman în mare parte modernist, dar cu interesante elemente postmoderniste. În concluzia eseului său, McHale reia ideea reversibilității celor două dominante: „Transferul de la poetica modernistă la cea postmodernistă *nu este ireversibil*, nu este o poartă care se deschide doar într-o singură direcție (...). Este posibil să te «întorci» de la postmodernism la modernism sau chiar să pendulezi între cele două"[65].

Pe tot parcursul acestui eseu, McHale nu pare dispus a recunoaște că ireversibilitatea (fără de care nici o cercetare sau gîndire propriu-zis istorică nu este posibilă) ar putea avea vreo legătură cu dihotomia modern/postmodern. Lucru surprinzător, avînd în vedere declarația făcută de el, potrivit căreia lucrarea sa este un studiu de poetică istorică. Întrebările pe care nu le ia în considerare sînt de genul: este modernismul (indiferent ce model de modernism alegem) un moment distinct într-o succesiune ireversibilă sau, așa cum au susținut unii critici „textualiști" contemporani, o înclinație esențială a oricărei literaturi (autentice) din orice moment? Și: este postmodernismul (indiferent ce model de postmodernism alegem) un moment distinct într-o atare succesiune sau o posibilitate recurentă ce ține de logica internă a unui modernism transistoric?

O anumită înclinație structuralistă latentă împotriva ireversibilității istorice îl împiedică pe McHale să abordeze asemenea întrebări, chiar dacă un răspuns istoricist nu ar fi fost incompatibil cu orientarea generală a observațiilor sale. Accept fără rezerve opinia lui potrivit căreia postmoderniștilor li se oferă, față de alții, opțiunea de a se întoarce la tipuri moderniste de

interogație epistemologică sau de a pendula între dominanta epistemologică și cea ontologică. Dar nu este oare chiar această posibilitate de opțiune rezultatul unui proces istoric? Au avut primii moderniști o posibilitate similară de opțiune, mai înainte ca dominanta ontologică să se fi conturat pe deplin? Faulkner din *Absalom, Absalom!*, pe care McHale îl analizează cu subtilitate, era poate încercat de nedumeriri ontologice (ca și mulți alți romancieri dinaintea lui, poate chiar începînd cu Cervantes), dar putem noi realmente afirma că el se afla în situația de a alege între o alternativă epistemologică și una ontologică? O atare opțiune, cred eu, nu se poate naște decît dintr-o evoluție culturală istorică ireversibilă. Cînd Faulkner scria *Absalom, Absalom!*, opțiunea postmodernistă nu îi era cu adevărat accesibilă. Dar McHale are dreptate în ceea ce privește pendularea liberă înainte și înapoi, între modernism și postmodernism, a unui Beckett sau Robbe-Grillet.

„Lumile posibile", sau dominanta „ontologică" a literaturii postmoderne, nu sînt lipsite de propria lor versiune a „imposibilismului". Este ceea ce încearcă să arate Elrud Ibsch în eseul „De la ipoteză la *Îndreptare*", prin intermediul unei analize contrastive a cărții lui Robert Musil *Omul fără însușiri* (1930-1943) și a celei a lui Thomas Bernhardt, *Îndreptare* (1975). În viziunea lui Ibsch, Ulrich sau „omul fără însușiri", eroul marelui roman al lui Musil, este o întrupare modernistă a epistemologiei perspectiviste a lui Nietzsche, o epistemologie care, să ne amintim, se opune cu egală forță teoriilor idealiste și celor materialiste despre cunoaștere, în formele lor moderne. Musil „roman-izează" – dacă se poate spune așa – sau narativizează aporiile filozofice și culturale ale modernității scoase în evidență de Nietzsche. Astfel, eroul lui Musil, un *raisonneur* foarte paradoxal și incisiv, se confruntă în mod constant cu o suită de personaje aflate în situații ambigue din punct de vedere moral, politic, legal și lingvistic și care îl incită la nesfîrșite ipoteze critice și autocritice. Prin intermediul lui Ulrich, Musil oferă unul dintre cele mai fascinante exemple de utilizare

modernistă a „procedeului poetic al ipotezei", pentru a repeta expresia lui Fokkema. Spre deosebire de Ulrich, eroul lui Thomas Bernhardt din *Îndreptare*, ciudatul wittgensteinian Roithammer, încearcă mereu să demistifice ipoteza, să demonstreze inerenta imprecizie, sărăcie și slăbiciune a gîndirii ipotetice. Teza lui Ibsch este aceea a „mutației istorice de la ipoteză la respingere: prezentarea de către Musil a unei game de puncte de vedere care pun sub semnul întrebării imobilismul dogmatic al unei singure perspective este înlocuită la Bernhardt de o neobosită încercare de refutație"[67]. Astfel, scepticismul epistemologic al lui Ulrich și utilizarea creatoare a ipotezei lasă loc, în cazul personajului Roithammer, unui patos al „îndreptării", al îndreptării îndreptării și așa mai departe, pînă la sinuciderea finală a eroului care își „corectează" (refutează) propria existență ca pe o greșeală.

Depășind analiza făcută de Ibsch acestui roman anume, ar fi interesant de văzut în ce măsură alți scriitori postmoderniști recurg nu numai la respingere sau îndreptare, ci și, în general, la figuri și procedee ce aparțin, cred eu, categoriei mai ample a palinodiei. Sensul grecesc etimologic al cuvîntului *palinodie* (a retracta cele spuse într-o „odă", sau cîntec de laudă) s-a extins foarte mult, pînă la a cuprinde orice retractare explicită a unei afirmații (indiferent dacă dezmințim sau recunoaștem că am greșit sau că ne-am înșelat, sau că am mințit din cine știe ce motiv, serios sau în glumă). Putem oare vorbi despre o anumită orientare în cadrul postmodernismului, vizibil caracterizată prin faptul că utilizează în mod insistent o retorică a palinodiei sau a retractării, retorică pe care scrierile mai vechi au atins-o doar marginal? Nu este aici locul pentru a încerca să răspundem la această întrebare. Dar o ilustrare succintă a felului în care funcționează o asemenea retorică în operele unui scriitor contemporan major ar sugera, poate, cît este ea de relevantă.

Mă gîndesc la strategia narativă a lui Beckett și la felul în care se corelează ea cu structurile stilistice, textuale, și intertextuale

ale prozei sale, în celebra trilogie publicată de el în anii 1950 (*Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul*). Problema palinodiei începe să domine orizontul de așteptare al cititorului încă de la început. După cum observa unul dintre comentatorii trilogiei, Brian T. Fitch, cititorul atent află curînd că „orice întorsătură de frază poate anula toate propozițiile precedente (...). Evaluările și revizuirile intervin neîntrerupt; ceea ce abia s-a spus este contrazis imediat și apoi repetat și tot așa"[68]. Sentimentul incertitudinii insolubile este constant reînnoit de ezitările și inconsecvențele conștiente ale naratorului (care dă vina pentru ele, printre altele, pe amnezie, pe confuzie, pe neputința de a deosebi „faptul" de „ficțiune"). Cum era de așteptat, naratorul beckettian va spune cititorului: „Pentru că nu mă pot apleca, nici nu pot îngenunchea din pricina infirmității mele, iar dacă mă voi apleca vreodată, uitînd cine sînt, ori dacă voi îngenunchea, fii sigur că nu voi fi eu, ci altul"[69]. Sau, pentru a-l șicana și mai tare: „Femeia aceasta nu mi-a vorbit niciodată, *după cîte știu* [s.a.]. Dacă am spus vreodată altceva, am greșit. Tot așa, dacă voi spune vreodată altceva, iarăși voi greși. Doar dacă nu cumva greșesc și acum"[70]. La nivelul structurii întregii trilogii, tehnica de a crea încurcături (existențiale) ia forma unor succesive mișcări de revizuire sau a unor dezmințiri retroactive. În primul roman, vocea narativă, oricît de neprecizată, pare a fi a lui Molloy (iar mai tîrziu a lui Jacques Moran, dublul lui Molloy). Dar vocea narativă din al doilea roman, cea a lui Malone, sugerează faptul că primul roman fusese de fapt scris de însuși Malone, astfel încît Molloy și Moran nu sînt altceva decît produse ale imaginației bizare a lui Malone. În cel de-al treilea roman, această revizuire este ea însăși revizuită și existența lui Malone devine la fel de îndoielnică precum cea a lui Molloy sau Moran. Cît privește vocea narativă incertă, anonimă, poticnită din *Nenumitul*, cititorul este încurcat și nu mai poate spune dacă este o singură voce spartă sau mai multe voci. Retractarea rămîne și aici tehnica principală, dar cine ce retractează este imposibil de precizat.

Concluzie

La finele acestui eseu în care am încercat să aduc argumente în favoarea unui concept istorico-ipotetic de postmodernism, trebuie să punctez din nou, dintr-o perspectivă mai generală, motivele pentru care am evitat să dau o definiție convențională acestui concept. „Toate conceptele în care se concentrează, în manieră semiotică, un întreg proces eludează definirea", a afirmat Nietzsche la un moment dat, adăugînd apoi: „Numai ceea ce nu are istorie poate fi definit"[71]. Anunțîndu-și succint metoda în *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, Max Weber reia teza lui Nietzsche despre imposibilitatea definirii categoriilor istorice, dar merge mai departe și explică de ce, cînd și cum asemenea categorii, chiar și nedefinite, pot fi utilizate în mod legitim. Referitor la propria sa expresie „oarecum pretențioasă" – „*spiritul* capitalismului" –, Weber observă că aceasta poate avea un sens inteligibil doar dacă se referă la „un complex de elemente asociate realității istorice, pe care noi le unim într-un întreg conceptual". Trebuie insistat că *noi* sîntem aceia care selecționăm elementele și construim (sau asamblăm, sau ridicăm) din ele întregul, așa cum insistă Weber într-un fragment-cheie care merită să fie citat pe larg:

> Un concept istoric (...) nu poate fi definit după formula *genus proximus, differentia specifica* – el trebuie asamblat în mod gradual din părțile individuale pe care le extragem din realitatea istorică pentru a-l construi... Cu alte cuvinte, trebuie să descoperim în cursul discuției, drept rezultat al ei cel mai important, formularea conceptuală cea mai adecvată a ceea ce înțelegem prin spiritul capitalismului, adică formularea cea mai adecvată din punctul de vedere care ne interesează aici. Acest punct de vedere (...) nu este nici pe departe singurul posibil pentru a analiza fenomenul istoric pe care îl cercetăm. Alte perspective asupra acestuia sau asupra oricărui alt fenomen istoric ar scoate la iveală alte caracteristici ca fiind cele esențiale (...). Acesta este un rezultat necesar

> al naturii conceptelor istorice, care încearcă, în scopuri metodologice specifice, să perceapă realitatea istorică nu în formule generale abstracte, ci în seturi genetice concrete de relații care au, în mod inevitabil, un caracter cu totul unic și individual[72].

Importanța punctului de vedere și a scopului metodologic este capitală. Așa cum am precizat în cîteva rînduri pe parcursul acestui eseu, expunerea mea despre postmodernism și-a propus trei scopuri: (1) să indice zonele și modalitățile principale de conceptualizare a postmodernismului între anii 1940 și 1980; (2) să scoată în evidență natura *ipotetică* a termenului, care trebuie privit drept un construct explicativ și operațional (cu consecința importantă că adoptarea sau respingerea lui implică o reconceptualizare a altor termeni periodizanți majori, precum modernismul și avangarda); și (3) să sugereze, dintr-o perspectivă metateoretică, cerințele de bază pe care trebuie să le îndeplinească o teorie validă asupra postmodernismului. Între aceste cerințe, am acordat o atenție specială conștiinței de sine a cercetătorului că lucrează cu o ipoteză (conștiință destul de rară în studiile istorice propriu-zise, predispuse prin tradiție la erori „realiste" sau „teleologice"), necesarei specificități în aplicarea termenului și, în ultimele două secțiuni ale acestui capitol, abilității celui care-l utilizează de a formula intuiții noi și incitante, care, chiar dacă nu sînt verificabile în sensul strict, sînt măcar argumentabile (și merită deci să fie dezbătute).

Teoria mea sau, mai precis, viziunea asupra postmodernismului rămîne, în ultimă instanță, metaforică și poate fi cel mai bine înțeleasă în termenii „asemănărilor de familie", al analogiilor fizionomice la care m-am referit mai sus. *Postmodernismul este o față a modernității.* Așa cum îl văd, el se aseamănă izbitor cu modernismul (al cărui nume continuă de altfel să-l poarte înlăuntrul numelui său), mai ales în ceea ce privește opoziția față de principiul autorității, opoziție care se se extinde acum deopotrivă la raționalitatea utopică și la iraționalitatea programatică pe care le cultivau unii moderniști. Eclectismul rafinat

al postmodernismului, faptul că el pune sub semnul întrebării unitatea şi atribuie valoare părţii în detrimentul întregului în această perioadă de *fin de siècle* ne reaminteşte de ceea ce am numit „euforia decadentă" din anii 1880-1890. Dar codul semiotic popular pe care-l foloseşte într-o manieră uneori atît de bătătoare la ochi poate face ca postmodernismul să semene şi cu kitsch-ul sau *camp*-ul, cu care adversarii săi îl şi identifică în mod deliberat. Şi, în sfîrşit, postmodernismul poate părea uneori fratele geamăn al avangardei, în special în versiunile ei non-minimaliste (de la şcoala metafizică a lui De Chirico la suprarealişti). Aceste feţe diverse le percem ca înrudite datorită asocierii lor comune cu o modernitate mai amplă şi cu spiritul ei adeseori autocontradictoriu. Dacă nu ar exista această modernitate mai amplă, asemănările parţiale, ca şi diferenţele de expresie dintre aceste feţe, ar dispărea. Nu am mai fi tentaţi să le comparăm şi să le opunem unele altora. Putem afirma deci că atîta timp cît le comparăm şi le opunem, modernitatea supravieţuieşte, cel puţin ca principiu al unei asemănări culturale de familie în care, de bine, de rău, continuăm să ne recunoaştem şi pe noi înşine.

Note

Ideea de modernitate

1. Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return* (trad. din lb. franceză de Willard R. Trask), Pantheon Books, New York, 1965. Pentru o discuţie amplă asupra concepţiilor despre timp, de la timpul „de visare" al omului primitiv la timpul „irezistibil trecător" al „omului modern", vezi şi J.B. Priestley, *Man and Time*, Garden City, Doubleday, New York, 1964, pp. 136-189.
2. *Thesaurus Linguae Latinae*, Teubner, Leipzig, 1966, vol. VIII, p. 1211.
3. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (trad. din lb. germană de Willard R. Trask), Harper&Row, New York, 1963, pp. 251, 254.
4. Pentru o discuţie detaliată asupra acestei probleme şi, în general, asupra categoriilor temporale medievale, a se vedea Walter Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Böhlau Verlag, Köln, 1957, pp. 4 *sq*. Pentru referinţe despre utilizările medievale tîrzii ale lui *modernus* faţă de *antiquus*, vezi Albert Zimmermann (ed.), *Antiqui und Moderni: Traditionsbewusstsein und Fortschrittsbewusstsein in späten Mittelalter*, Walter de Gruyter, Berlin şi New York, 1974, şi mai ales contribuţiile lui Wilfried Hartmann, Elisabeth Gössmann şi Günter Wolf; de asemenea, cartea Elisabethei Gössmann, *Antiqui und Moderni: Eine geschichtliche Standortbestimmung*, Schöningh, München, 1974. Tradiţionalismul general al Evului Mediu şi indiferenţa medievală precumpănitoare faţă de *timpul istoric*, alcătuit din momente unice, irepetabile, erau în contradicţie cu sentimentul profund al istoricităţii pe care îl presupunea filozofia creştină a timpului. Concepţia paradoxală a Evului Mediu, de respingere a noţiunii creştine originare a timpului, a fost demonstrată convingător de către Denis de Rougemont, *Man's Western*

Quest (trad. de Montgomery Belgion), Harper, New York, 1957. Provocării fundamentale la care a fost supus de timpul creștin – scrie Denis de Rougemont –, „Evul Mediu i-a rezistat prin întoarcerea la concepțiile ciclice și printr-o strictă limitare a dimensiunii trecutului și viitorului: efectul acestei congelări a timpului a fost *eliminarea oricărei deveniri*" (p. 95). De Rougemont crede că „Evul Mediu a fost perioada «răsăriteană» a Europei", datorită „propensiunii sale crescînde (...) de a substitui tradiția, alegoria mistică și legenda *faptelor* pe care numai Scriptura, foarte puțin citită la vremea aceea, le prezenta ca fiind istorice. Toate acestea îmi întăresc opinia că Evul Mediu, departe de a reprezenta o vagă «epocă de aur a creștinismului» – așa cum au pretins romanticii și cum, de atunci, s-a tot repetat *ad nauseam* –, a fost, în general, o lungă reacție defensivă împotriva fermentului revoluționar apărut în lume odată cu Evanghelia" (p. 90).

5. Curtius, *op. cit.*, p. 119.
6. John of Salisbury, *The Metalogicon* (trad., introd. și note de Daniel D. McGarry), Peter Smith, Gloucester, Mass., 1971, p. 167. Originalul latin: „Metalogicus", III, 4, C, în Migne, *Patrologia Latina*, vol. 199, col. 900.
7. Pentru o interpretare a analogiei lui Bernard, vezi Édouard Jeauneau, „«Nani gigantum humeris incidentes»: Essai d'interprétation de Bernard de Chartres", în *Vivarium*, V, 2 (nov. 1967), pp. 77-99. Despre circulația comparației lui Bernard în secolul al XII-lea (la Pierre din Blois, Alexander Neckham), vezi J. de Ghellinck, „Nani et gigantes", în *Archivum Latinitatis medii aevi*, 18 (1945), pp. 25-29. Referințe utile pentru abordările ulterioare ale acestui *topos* sînt: Foster E. Guyer, „The Dwarf on Giant's Shoulders", în *Modern Language Notes* (iun. 1930), pp. 398-402; George Sarton, „Standing on the Shoulders of Giants", în *Isis*, nr. 67, XXIV, I (dec. 1935), pp. 107-109; și răspunsul dat de Raymond Klibansky la nota lui Sarton, „Standing on the Shoulders of Giants", în *Isis*, nr. 71, XXVI, I (dec. 1936), pp. 147-149. Pentru o discuție recentă asupra temei piticilor și uriașilor, vezi Robert K. Merton, *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*, Free Press, New York, 1965. Aceasta este, după cum îl caracterizează Catherine Drinker Bowen în prefață, „un postscriptum shandean strălucitor, nebun, tumultuos... o zbenguială, o veselire,

o zbînțuire, un bal, un excurs nebun și imposibil în erudiție și de jur împrejurul ei și iar în afara ei..." (p. VII).

8. Vezi Montaigne, *Œuvres complètes* (texte stabilite de A. Thibaudet și Maurice Rat), Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1962, p. 1046.
9. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Dent, Everyman's Library, Londra, 1964, p. 25.
10. Citat în L.T. More, *Isaac Newton*, Charles Scribner's Sons, New York, 1934, pp. 176-177.
11. Blaise Pascal, *Thoughts, Letters and Opuscules* (trad. din lb. franceză de O.W. Wight), Houghton, Mifflin and Co., Boston, 1882, p. 544.
12. *Ibid.*, p. 548. Originalul se află în Pascal, *Œuvres complètes*, text stabilit și adnotat de Jacques Chevalier, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1954, p. 532.
13. Vezi J.B. Priestley, *op.cit.*, p. 38. De asemenea, L. Thorndike, „Invention of the Mechanical Clock about 1271 A.D.", în *Speculum*, 16 (1941), pp. 242-243. Despre distincția între formele vechi și cele noi de conștiință a timpului în Evul Mediu tîrziu, cu mențiune specială asupra impactului metodelor noi, mecanice, de măsurare a timpului, vezi Jean Leclercq, „Zeiterfahrung und Zeitbegriff in Spätmittelalter", în Zimmermann (ed.), *Antiqui und Moderni*, pp. 1-20. Un articol remarcabil despre două noțiuni medievale contradictorii ale timpului – timpul religios *vs.* timpul comercial – este cel al lui Jacques Le Goff, „Au Moyen Âge: Temps de l'église et temps du marchand", în *Annales: Économies, Sociétés, Civilizations*, 15 (1960), pp. 417-433.
14. Ricardo Quinones, *The Renaissance Discovery of Time*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972, p. 7.
15. *Ibid.*, p. 11.
16. Theodor E. Mommsen, „Petrarch's Conception of the «Dark Ages»", în *Speculum*, XVII, 2 (apr. 1942), p. 241.
17. *Africa*, IX, pp. 451-457. Reprodus după Mommsen, *op. cit.*, p. 240. Textul original se află în *Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca*, G.C. Sansoni, Florența, 1926, vol. I, p. 278.
18. Francis Bacon, *The Advancement of Learning* (ed. W.A. Wright), Clarendon Press, Oxford, 1900, p. 38. Thomas Hobbes a folosit același paradox în „Concluzia" la *Leviathan* (1651): „Deși îi venerez pe acei oameni ai vremurilor vechi, care fie au scris limpede

adevărul, fie ne-au pus într-o poziție mai bună spre a-l găsi noi înșine, cred totuși că Antichității înseși nu îi datorăm nimic: deoarece, dacă venerăm vîrsta, prezentul este cel mai bătrîn" (Hobbes, *Leviathan*, reed. după ediția din 1651, Clarendon Press, Oxford, 1947, p. 556). Pe vremea lui Swift, o asemenea opinie devenise deja aproape un clișeu. Astfel, în *The Battle of the Books* (1704), el putea scrie, făcînd haz de întreaga argumentație (mai cu seamă că ea era aplicată la problemele literare): „Vezi cîte un *antic*, singur, strîns la mijlocul unui raft întreg de *moderni*, cum stăruie cinstit să discute problema și să le dovedească acelora, prin argumente dintre cele mai limpezi, că ei se bucurau de prioritate datorită îndelungatei lor stăpîniri și dată fiind înțelepciunea lor, mirîndu-se, în același timp, de cum puteau *anticii* să pretindă întîietatea, cînd fără doar și poate că *modernii* erau, la urma urmei, cei mai vechi" (Swift, *A Tale of a Tub*, Clarendon Press, Oxford, 1920, p. 227).

19. J. Spedding *et al.* (eds.), *The Works of Francis Bacon*, Taggard and Thompson, Boston, 1868, vol. VIII, p. 26.
20. *Ibid.*, p. 116.
21. Pentru felul în care utilizează Fontenelle paradoxul lui Bacon, vezi „Digression...", în *Œuvres*, Paris, 1742, vol. IV, pp. 191-192. Vechea analogie a Sfîntului Augustin dintre dezvoltarea omenirii și cea a individului este folosită pentru a servi doctrinei iluministe a progresului infinit. Astfel, modernii sînt mai bătrîni decît anticii, dar ei nu vor îmbătrîni, de fapt, niciodată, fiindcă umanitatea ca atare (spre deosebire de indivizii trecători, din care este formată) poate păstra avantajele maturității la nesfîrșit. Fontenelle scrie: „Așadar, acest om care a trăit de la începutul lumii pînă în prezent a avut o copilărie, cînd nu se ocupa decît de necesitățile cele mai presante ale vieții, a avut o tinerețe, cînd i-au reușit destul de bine lucrurile legate de imaginație, precum poezia și elocința, și cînd a început chiar să raționeze, deși mai mult cu ardoare decît cu temeinicie. El se găsește acum la vîrsta bărbăției...". Dar, adaugă Fontenelle, „acest om nu va cunoaște bătrînețea". Cu toate că maxima lui Bacon fusese utilizată în Franța chiar de pe vremea lui Descartes, ea încă mai era receptată drept izbitor de paradoxală de către contemporanul lui Fontenelle, părintele iezuit Dominique Bouhours. În *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), Bouhours îl

citează pe Bacon: „În ceea ce mă privește, sînt oarecum de părerea cancelarului Bacon care crede că vechimea secolelor este sinonimă cu tinerețea lumii și că, dacă socotim bine, noi sîntem, propriu-zis, anticii". Dar apoi notează: „Nu știu (...) dacă gîndirea lui Bacon nu este cumva prea subtilă..." (*La manière...*, ed. 1715, Sussex Reprints, Brighton, 1971, pp. 138-139).

22. Foster E. Guyer, „C'est nous qui sommes les anciens", în *Modern Language Notes*, XXXVI, 5 (mai 1921), p. 260.
23. Sf. Augustin era de fapt un adversar consecvent al teologilor „progresiști" și optimiști ai timpului (Eusebiu din Cezareea și adepții săi), iar concepția sa asupra istoriei era cu totul pesimistă (el vorbea despre vremea sa ca fiind „rea", „păcătoasă" etc.). Pentru o analiză a filozofiei antiprogresiste a istoriei la Sf. Augustin, vezi Th.E. Mommsen, „St. Augustine and the Christian Idea of Progress", în *Journal of the History of Ideas*, vol. XII (1951), pp. 346-374.
24. O discuție asupra acestui dialog și asupra originilor Certei se află în Giacinto Margiotta, *Le origini italiane de la „Querelle des Anciens et des Modernes"*, Studium, Roma, 1953. Pentru referirea la Bruni, vezi pp. 34 *sq.*
25. Curtius, *op. cit.*, p. 254.
26. Studiul lui H.R. Jauss a fost publicat ca introducere la ediția-facsimil a cărții lui Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Eidos, München, 1964, pp. 8-64.
27. Perrault, *op. cit.* (vezi n. 26), p. 322.
28. *Ibid.*, p. 308.
29. „A Digression in the Modern Kind", în *A Tale of a Tub*, Clarendon Press, Oxford, 1920, p. 129.
30. Perrault, *op. cit.*, p. 296.
31. Pascal, *op. cit.*, pp. 545-546.
32. Boileau, *The Art of Poetry* (ed. Albert S. Cook, trad. din lb. franceză de Soame), Stechert, New York, 1926, pp. 195-196.
33. Citat după H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, ediție-facsimil a celei apărute în 1859, Burt Franklin, New York, 1965, p. 89. Rigault observă asemănarea dintre viziunea lui Desmarets asupra Bibliei ca model de frumusețe poetică de nedepășit și prezumția fundamentală a lui Chauteaubriand din *Le Génie du Christianisme*. Dar el nu uită să sublinieze și

diferența. Comentînd *Les Délices de l'esprit* (1658) ale lui Desmarets, Rigault scrie: „Ce a făcut Desmarets cu această idee fecundă? O carte curioasă pe alocuri, dar în rest aproape ilizibilă. Domnul de Chauteaubriand a dat, în schimb, *Geniul creștinismului*. Ce soartă unică au ideile care poartă în ele asemenea opere și timp de secole întregi așteaptă ca un mare scriitor să le facă să înflorească!" (pp. 88-89).

34. Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, ediție-facsimil a celei publicate în 1762, Garland, New York, 1971, p. 57.
35. *Ibid.*, p. 56.
36. *Ibid.*, p. 55.
37. În realitate, partea din *Istoria*... lui Stendhal dedicată „frumosului ideal" fusese scrisă încă din 1814. Chiar dacă astăzi pare surprinzătoare și tranșantă, distincția timpurie pe care o face Stendhal între „le beau idéal antique" și „le beau idéal moderne" – vezi *Œuvres complètes* (ed. Georges Eudes), Larrive, Paris, 1953, vol. 3: *Histoire de la peinture en Italie*, cărțile IV-VI, pp. 155-241 – era mai originală în formulare decît în conținut, venind după numeroase opoziții terminologice și tipologice apărute în Anglia, în Germania și chiar în Franța, unde Doamna de Staël, în *De l'Allemagne* (1813), introdusese opoziția estetică între „classique" și „romantique". Ceea ce înțelegea Stendhal prin „frumosul modern" era, la urma urmei, în strînsă legătură cu semnificația istorică mai largă a „modernității" sau a romantismului, cristalizată în etapele tîrzii ale Certei dintre antici și moderni. Ca exemplu, să ne amintim că Stendhal cita din *Gerusalemme Liberata* al lui Tasso (sfîrșitul secolului al XVI-lea) pentru a ilustra distincția dintre frumosul modern întrupat în poezie și frumosul antic (p. 216). De asemenea, cum și era de așteptat, subliniind importanța iubirii – în speță, a iubirii romantice – în conturarea idealului modern de frumusețe, Stendhal invoca instituția medievală a cavalerismului.

    Cu adevărat nou în studiul lui Stendhal, dincolo de consecvența istoricismului său polemic în explicarea frumosului antic și a celui modern prin intermediul unor factori precum clima, sistemul juridic și teoria temperamentelor, este accentul pus de el pe anumite valori ale *civilizației* moderne, sintetizate în contrastul sugestiv pe care îl stabilește între Paris, metropola modernă *par excellence*, și Atena antică. Stendhal scrie:

Soarele este destul de palid în Franța; există mult spirit, ești tentat să cercetezi expresia pasiunilor (...). Pentru cele ce țin de sentiment, poate că la Paris se găsesc judecătorii cei mai rafinați; dar întotdeauna la suprafață există o anumită răceală. De aceea, la Paris a fost cel mai bine descrisă iubirea delicată, s-a făcut cel mai bine simțită influența unui cuvînt, a unei ochiri fugare, a unei priviri (...). La Atena nu se căutau atîtea nuanțe, atîta delicatețe. Frumusețea fizică dobîndea un cult oriunde apărea. Oare nu au mers oamenii aceia pînă acolo, încît să-și imagineze că sufletele care locuiesc în trupuri frumoase se desprind de acestea cu mai multă aversiune decît cele ascunse sub forme vulgare? (...) Însă cultul *frumuseții* era doar fizic, iubirea nu mergea mai departe (...) (pp. 226-227).

Care sînt, după Stendhal, trăsăturile principale ale idealului modern de frumusețe? Scriitorul le enumeră într-o ordine mai curînd capricioasă:

1. Un spirit extrem de alert.
2. Mult farmec în trăsături.
3. Ochiul scînteietor – nu din pricina focului întunecat al pasiunilor, ci din cauza elanului spiritual. Expresia cea mai vie a mișcărilor sufletului este în ochi și ea scapă sculpturii. Ochii moderni vor fi deci foarte mari.
4. Multă voioșie.
5. Un fond de sensibilitate.
6. O talie zveltă și aerul agil al tinereții (p. 219).

La aceste calități trebuie să adăugăm „eleganța" (p. 229) și o prezență „nobilă" (p. 223). Oare această viziune asupra frumuseții nu ar putea fi confundată cu o expresie tardivă a gustului rococo de secol al XVIII-lea? Concepțiile estetice ale lui Stendhal sînt de fapt mai complexe și mai interesante. Încă din *Istoria picturii în Italia* el susține cu tărie că *libertatea* și *originalitatea* sînt indispensabile artei. Nici un fel de supunere la vreun set de reguli, principii sau orientări nu poate conduce la adevăratul succes artistic. Artistul autentic se supune numai propriei sale *individualități* și rezistă tentației de a imita alți artiști, antici sau moderni. Rezultă de aici că principala calitate a frumosului modern este un anumit sentiment de complexitate psihologică rafinată, care are prea puțin de-a face cu frivolitatea stilului rococo. Dar, pentru a-și dezvolta în întregime teoria asupra modernității, Stendhal pare să fi avut nevoie de termenul *romanticisme*, pe

care l-a adoptat în 1823 din italianul *romanticismo* și cu care a desemnat modernitatea într-un sens mai precis și mai coerent decît o făcuse în *Istoria picturii în Italia*.

38. Stendhal, *Œuvres complètes* (ed. Georges Eudes), Larrive, Paris, 1954, vol. XVI, p. 27.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*, p. 28.
41. Inhibînd imaginația, obișnuința diminuează capacitatea de plăcere estetică a omului. Stendhal spune foarte clar: „Obișnuința exercită o putere despotică asupra imaginației chiar și la oamenii cei mai luminați și, prin imaginație, asupra plăcerilor ce le pot fi oferite de arte" (*ibid.*, p. 54).
42. Un studiu important asupra conceptului de „modernitate" i-l datorăm lui Hans Robert Jauss, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstesein der Modernität – Wortgeschichtliche Betrachtungen", în Hans Steffen (ed.), *Aspekte der Modernität*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1965, pp. 150-197. Analiza „modernității" din punct de vedere terminologic formează obiectul unei ample secțiuni a cărții lui Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Editura Univers, București, 1970. Ulterior, Marino s-a ocupat de problema modernității într-un articol erudit, „Modernisme et modernité, quelques précisions sémantiques", în *Neohelicon*, 3-4 (1974), pp. 307-318.
43. Fragmentul face parte dintr-o scrisoare către William Cole, datată 22 februarie 1782. „Circulă un zvon", scrie Horace Walpole, „că unul dintre complici urmează să aducă dovezi pentru o parte din falsul lui Chatterton (...). Cu greu aș putea găsi o persoană care să nu fie convinsă că *stilul* poemelor este al lui Chatterton însuși, deși este posibil ca el să fi găsit ceva material mai vechi pe care să-l fi prelucrat (...); dar acum, după ce poemele au fost atît de mult studiate, nimeni (dacă are cît de cît ureche) nu mai poate trece peste *modernitatea* [s.a.] tonalității și peste dispunerea proaspătă a ideilor și frazeologiei (...). Și totuși, băiatul rămîne un fenomen (...), chiar dacă este inexplicabil cum de a găsit timpul și mijloacele necesare pentru a produce asemenea minuni". În *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence* (ed. W.S. Lewis), Yale University Press, New Haven, 1937, vol. II, pp. 305-306.
44. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Gallimard-Hachette, Paris, 1957, vol. 5, p. 315.

45. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1959, vol. IV, p. 607. Pentru contextul în care apare fragmentul, vezi Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (ed. Edmond Biré), Garnier, Paris, f. an, vol. VI, pp. 25-26.
46. Citat din Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, University of Chicago Press, Chicago, 1967, pp. 167, 169.
47. Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris, 1883, p. 203. Articolul din care provine citatul a fost publicat în *L'évènement* (8 aug. 1848).
48. Cînd nu se indică altă sursă, Baudelaire este citat după *Baudelaire As a Literary Critic*, Selected Essays (introd. și trad. de Lois Boe Hylsop și Francis E. Hylsop), Pennsylvania State University Press, University Park, Penn., 1964. Textul citat este de la p. 40.
49. *Ibid.* Textul francez original se află în Baudelaire, *Œuvres complètes* (text stabilit și adnotat de Y.-G. Le Dantec, ed. revăzută de Claude Pichois), Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1961, p. 879.
50. *Ibid.*, p. 41.
51. *Ibid.*, pp. 296-297. Textul francez original în Baudelaire, *op. cit.*, pp. 1163-1165.
52. Paul de Man, „Literary History and Literary Modernity", în *Blindness and Insight*, Oxford University Press, New York, 1971, pp. 142-165.
53. *Ibid.*, p. 147.
54. *Ibid.*, pp. 151-152.
55. *Ibid.*, p. 162.
56. *Ibid.*, p. 161.
57. *Ibid.*, p. 164.
58. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1277.
59. *Ibid.*, p. 1255.
60. *Ibid.*
61. *Ibid.*, p. 951.
62. *Poems of Baudelaire* (trad. din lb. franceză de Roy Campbell), Pantheon Books, New York, 1959.
63. Vezi „Since It Is a Question of Realism", în *Baudelaire As a Literary Critic*, pp. 85-88. Pentru textul în limba franceză, vezi „Puisque réalisme il y a", în *Œuvres complètes*, pp. 634-637.
64. *Ibid.*, pp. 92-94. Textul original în Baudelaire, *Œuvres complètes* (ed. Jacques Crépet), Conrad, Paris, 1932, vol. VI, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, pp. VIII-IX, X-XI.

65. *Ibid.*, p. 125. Pentru textul original: Baudelaire, *Œuvres complètes* (ed. Jacques Crépet), Conrad, Paris, 1933, vol. VII, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, p. XIII.
66. *Ibid.*, p. 119.
67. *Ibid.*, p. 298. Pentru textul original: Baudelaire, *Œuvres complètes* („Bibliothèque de la Pléiade"), ed. cit., p. 1183.
68. *Ibid.*, p. 1256.
69. Într-o scrisoare celebră către Fernand Desnoyers, de la sfîrşitul lui 1853 – începutul lui 1854, Baudelaire scria (în Baudelaire, *Correspondance* – ed. Claude Pichois –, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1973, vol. I, p. 248):

    ...Ştii foarte bine că nu sînt capabil de afecţiune pentru vegetale şi că sufletul meu se revoltă în faţa acestei noi şi curioase religii, care va avea întotdeauna, după părerea mea, pentru orice fiinţă spirituală, un nu-ştiu-ce *shocking*. Nu voi putea crede niciodată că sufletul zeilor sălăşluieşte în plante – şi chiar dacă ar sălăşlui, mie nu mi-ar păsa, căci aş considera sufletul meu mult mai valoros decît acela al legumelor sanctificate. Ba chiar mi se pare dintotdeauna că în Natura înflorită şi întinerită este ceva lipsit de pudoare şi ofensator.

    Pentru atitudinea lui Baudelaire faţă de natură, este interesant studiul lui F.W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, Manchester, 1969.
70. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* („Bibliothèque de la Pléiade"), p. 890.
71. Renato Poggioli, „Technology and Avant-Garde", în *The Theory of the Avant-Garde* (trad. din lb. italiană de Gerald Fitzgerald), Harper & Row, Icon Editions, New York, 1971, pp. 131-147.
72. Octavio Paz, *Children of the Mire* (trad. din lb. spaniolă de Rachel Phillips), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974, p. 23.
73. *Ibid.*, pp. 45-46.
74. Thomas Molnar, *Utopia, the Perennial Heresy*, Sheed and Ward, New York, 1967.
75. Ernst Bloch, *A Philosophy of the Future* (trad. din lb. germană de John Cumming), Herder and Herder, New York, 1970, p. 91. Iată fragmentul în întregime:

    Există, desigur, aforismul lui Schiller, cu idealismul şi resemnarea lui: „Numai ceea ce nu s-a întîmplat niciodată nu va îmbătrîni niciodată". Dar atunci cînd se aplică la *utopicum* şi la ceea ce postulează acesta, adevărul aforismului se bazează exclusiv pe o interpolare utopică – pe

adverbul „nu încă". Atunci, *cum grano salis* (adică asezonat cu sarea unei înțelegeri istorice exacte, înțelegerea latenței), aforismul este îndreptățit: „Numai ceea ce nu s-a întîmplat încă nu va îmbătrîni niciodată".

76. Jürgen Habermas, „Ernst Bloch – A Marxist Romantic", în *Salmagundi*, 10-11 (toamna 1969-iarna 1970), p. 313.
77. Paz, *op. cit.*, pp. 27-28.
78. Vezi *The Correspondence of Jonathan Swift* (ed. Harold Williams), Clarendon Press, Oxford, 1965, vol. 5, pp. 58-59. Fraza completă din scrisoarea lui Swift către Alexander Pope (iunie 1734) sună astfel:

    Aş vrea să iei măsuri împotriva coruperii limbii engleze de către acei scriitoraşi care ne trimit maculatura lor în proză şi în versuri, cu abominabile neajunsuri şi modernisme bizare.

79. În „A Digression on Madness", Swift scrie despre „foarte ingeniosul meu prieten, dl W-tt-n", că „mintea sa a suferit o nefericită zdruncinătură; ceea ce chiar şi fraţii lui *modernişti* au ajuns a şopti atît de tare, încît îmi ajunge la urechi pînă şi mie, aici, în vîrful mansardei unde scriu aceste rînduri" (*A Tale of a Tub*, ed. cit., p. 169).
80. René Wellek afirmă, în „The Revolt Against Positivism in Recent European Literary Scholarship": „În Franţa, factualismul aproape că a triumfat imediat după primul război mondial: apariţia unor disertaţii masiv documentate; întinsele ramificaţii ale unei şcoli de literatură comparată bine organizate, inspirată de Fernand Baldensperger; succesele eruditilor care au oferit ediţii extrem de minuţios întocmite ale clasicilor francezi; teoriile lui Daniel Mornet, care cerea o istorie literară «integrală» a autorilor minori, inclusiv a celor neînsemnaţi – toate acestea sînt simptome care arată că Franţa a încercat să se ridice la nivelul cercetării pur istorice din secolul al XIX-lea" (în René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven, 1963, p. 261).
81. Pentru un studiu mai amplu asupra afirmaţiilor lui Darío despre „modernismo", a se vedea Allen W. Phillips, „Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", în *Revista Iberoamericana*, 24 (1959), pp. 41-64. Pentru o istorie completă a termenului *modernismo* în critica hispanică, vezi Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, ed. a II-a, Fondo Cultura Económica, Ciudad de México, 1962, pp. 158-172. De asemenea, Ned.

J. Davison, *The Concepts of Modernism in Hispanic Criticism*, Pruett Press, Boulder, Co., 1966. Darío este citat după Henríquez Ureña, p. 158.

82. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 159.
83. *Ibid.*, p. 160.
84. *Ibid.*
85. *Ibid.*, p. 163.
86. *Ibid.*, p. 161.
87. *Ibid.*, p. 168.
88. *Ibid.*, p. 169.
89. Citat după Davison, *op. cit.*, p. 6.
90. *Cf.* Davison, *op. cit.*, pp. 41-48.
91. Pedro Salinas, „El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", în Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Editorial Gredos, Madrid, 1968, p. 24.
92. Salinas, *op. cit.*, p. 28.
93. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo: Notas de un curso* (Ricardo Gullón și Eugenio Fernández Méndez, eds.) Aguilar, Madrid, 1962.
94. Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, ed. a II-a, Editorial Gredos, Madrid, 1971.
95. Isaac Goldberg, „The «Modernista» Renovation", în *Studies in Spanish American Literature*, Brentano's, New York, 1920, pp. 1-3.
96. Federico de Onís, „Sobre el concepto del Modernismo", în *España en América: Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispano-americanos*, ed. a II-a, Universitad de Puerto Rico, San Juan, 1968, p. 177.
97. *Ibid.*, p. 183.
98. *Cf.* Gullón, *op. cit.*, p. 26.
99. Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Americas, New York, 1961, p. XVIII.
100. Federico de Onís, „Martí y el Modernismo", în *España en América*, p. 625.
101. Bibliografia acestei controverse este uriașă. O introducere utilă în problemă, cuprinzînd și personalitățile implicate, este *Roman Catholic Modernism* (ed. și introd. de Bernard M.G. Reardon), Stanford University Press, Stanford, Calif., 1970.
102. Poggioli, *op. cit.*, pp. 216-218.

103. Joseph T. Shipley, *Dictionary of World Literary Terms*, The Writer, Boston, 1970, p. 156.
104. Laura Riding, Robert Graves, *A Survey of Modernist Poetry*, Heinemann, Londra, 1929, p. 156.
105. *Ibid.*, p. 9.
106. *Ibid.*
107. *Ibid.*, p. 11.
108. *Ibid.*, p. 155.
109. *Ibid.*, p. 156.
110. *Ibid.*, p. 157.
111. *Ibid.*, p. 158.
112. *Ibid.*, p. 156.
113. René Wellek şi Austin Warren, *Theory of Literature*, ed. a III-a, Harcout, New York, 1956, pp. 226 *sq.*: „O perioadă nu este un tip sau o clasă, ci un interval de timp definit printr-un sistem de norme ancorate în procesul istoric şi care nu pot fi desprinse din el (...). O operă literară nu este un exemplu aparţinînd unei clase, ci o parte care, împreună cu toate celelalte opere, constituie tabloul perioadei respective. De aceea, fiecare operă modifică aspectul întregului" (p. 265). Cu toate acestea, termeni consacraţi în fiecare epocă au fost şi vor continua să fie utilizaţi pentru a desemna tipuri artistice sau psihologice scoase din contextul istoric.
114. G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Rowohlt, Hamburg, 1969.
115. Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Hamilton, Londra, 1963, pp. 71-72.
116. *Ibid.*, p. 77.
117. Lionel Trilling, *Beyond Culture*, Viking Press, New York, 1961, pp. 3-30.
118. *Ibid.*, pp. 15-16.
119. Este interesant faptul că distincţia dintre „modern" şi „contemporan" a fost foarte des utilizată în critica sovietică şi în cea est-europeană de după al doilea război mondial. Întreaga discuţie despre „contemporaneitate" (în contextul teoriei realismului socialist, din care face parte) reprezintă un mod de a respinge conceptele incomode, din punct de vedere ideologic, de „modernitate" şi „modernism", considerate faţete ale decadenţei burgheze.

Ideea de avangardă

1. Există relativ puţine contribuţii privitoare la termenul şi conceptul de *avangardă*, deşi cuvîntul apare – şi induce în eroare – într-un număr destul de mare de titluri recente. Mă voi limita la un singur exemplu, şi anume la cartea lui John Weightman *The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism*, Library Press, III, La Salle, 1973. În realitate, acest volum nu este decît o culegere de articole şi recenzii despre literatura franceză, mai ales din secolul XX. Conceptul de avangardă este tratat într-un singur eseu (pp. 13-38) şi chiar şi în acest caz abordarea este extrem de generală. Fie-mi îngăduit să spun că această carte în sine este foarte interesantă, plină de afirmaţii inteligente şi incitante, ceea ce nu înseamnă însă că, odată citită, îţi face o idee mai clară despre ce anume reprezintă în realitate conceptul de avangardă. Aceste scurte observaţii nu constituie în nici un caz o critică la adresa cărţii lui Weightman; singura mea obiecţie se referă la titlul înşelător. Dar nici acest lucru nu este lipsit de importanţă: el dovedeşte că termenul *avangardă* a devenit, la numai cîteva decenii după introducerea sa în limba engleză, un cuvînt la modă.
   Unul dintre eseurile cele mai ample şi mai bine documentate din punct de vedere terminologic despre avangardă este „Avangarda" lui Adrian Marino, din *Dicţionarul de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pp. 177-224. A se vedea şi „Antiliteratura", *ibid*., pp. 100-159.
   La alte contribuţii majore se face referire în cuprinsul capitolului.
2. Renato Poggioli, „The Theory of the Avant-Garde", ed. cit.", p. 8.
3. Donald Drew Egbert, „The Idea of «Avant-Garde» in Art and Politics", în *American Historical Review*, 73 (1967), pp. 339-366. Acest articol a fost inclus într-un studiu amplu intitulat *Social Radicalism and the Arts – Western Europe*, Knopf, New York, 1970. A se vedea şi articolul meu „Avant-Garde: Some Terminological Considerations", în *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23 (1974), pp. 67-78.
4. Étienne Pasquier, *Œuvres choisies* (ed. Léon Feugère), Firmin Didot, Paris, 1849, vol. 2, p. 21.
5. *Ibid*., vol. 1, pp. 234-249.

6. *Ibid.*, vol. 2, p. 69.
7. *Ibid.*, p. 72.
8. *Ibid.*, p. 73.
9. Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1968, pp. 22-24. Această carte este un studiu bibliografic al tuturor periodicelor franceze (dintre 1794 şi 1967) în al căror titlu apare cuvîntul *avangardă*.
10. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Paris, 1825; „L'Artiste, le Savant et l'Industriel. Dialogue" constituie „Concluzia" volumului, pp. 331 *sq.* În *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, Réimpression photomécanique de l'édition de 1865-79*, Otto Zeller, Aalen, 1964, dialogul lui Olinde Rodrigues este publicat sub numele autorului în vol. XXXIX al seriei complete (vol. X din operele lui Saint-Simon), pp. 201-258. Pentru fragmentul în care apare termenul *avangardă*, vezi pp. 210-211.
11. *Œuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*, Éditions Anthropos, Paris, 1966, VI, p. 422 (acest volum cuprinde operele lui Saint-Simon neincluse în *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*).
12. *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, XXXIX (X), pp. 137-138.
13. Vezi nota 10 pentru textul original.
14. Bruce R. McElderry, Jr. (ed.), *Shelley's Critical Prose*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967, p. 13.
15. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, ed. cit., p. 9.
16. D. Laverdant, „De la mission de l'art et du rôle des artistes", în *Salon de 1845*, Aux Bureaux de la Phalange, Paris, 1845, p. 4.
17. D. Egbert, *Social Radicalism*, ed. cit., p. 135.
18. *Ibid.*, p. 134.
19. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1970, p. 870. Mallarmé spune: „Atitudinea poetului într-o epocă precum aceasta, cînd el se află în grevă împotriva societăţii, este de a lăsa la o parte toate mijloacele viciate care i se pot oferi".
20. *Trésor de la langue française*, Éditions du CNRS, Paris, 1974, vol. 3, p. 1056.
21. Honoré de Balzac, „La Comédie humaine", în *Œuvres complètes*, tom 11, Club de l'honnête homme, Paris, 1956, p. 561.
22. *Ibid.*

23. Saint-Beuve, *Causeries du Lundi*, Garnier, Paris, f. an, vol. XIII, p. 152.
24. *Ibid.*, p. 153.
25. Charles Baudelaire, *My Heart Laid Bare* (trad. din lb. franceză de Norman Cameron), Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1950, pp. 188-189. Textul original se află în Baudelaire, *Œuvres complètes*, „Pléiade", ed. cit., p. 1285.
26. Hans Magnus Enzensberger, „The Aporias of the Avant-Garde" (trad. în lb. engleză de John Simon), în *Issues in Contemporany Literary Criticism* (Gregory T. Polletta, ed.), Little, Brown and Co., Boston, 1973, p. 745.
27. Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters* (text bilingv, francez-englez, trad. din lb. franceză de Wallace Fowlie), University of Chicago Press, Chicago, 1966, p. 308.
28. Poggioli, *op. cit.*, pp. 11-12.
29. *Ibid.*, pp. XVI-XVII.
30. A fi în avangardă înseamnă, fără îndoială, a avea un rol conducător și aici este un motiv de mîndrie. Avangarda și megalomania merg de multe ori mînă în mînă. Această asociere anume a fost abordată de Robert Estivals în *La philosophie de l'histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945*, Guy Leprat, Paris, 1962. Autorul, într-un demers esențialmente marxist, descrie avangarda pariziană de după cel de-al doilea război mondial drept un fenomen „mic-burghez", caracterizat de ceea ce el numește „megalomanie egocentrică". Această poziție este argumentată cu exemple din scrierile cîtorva reprezentanți ai avangardei și analizată pe larg în cazul românului Isidore Isou, creatorul așa-numitului „letrism".
31. D. Egbert, *Social Radicalism*, ed. cit., p. 123.
32. V.I. Lenin, *The Re-Organization of the Party* și *Party Organization and Party Literature*, IMG Publications, Londra, f. an, p. 17.
33. În legătură cu atitudinea lui Lukács față de avangardă și cu utilizarea termenului în limba germană, vezi articolul amplu și bine documentat al lui Ulrich Weisstein, „Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne", în *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975/1, pp. 10-37. Lukács distinge între „Avangardismus", fals și „decadent", și o avangardă literară autentică, în plus conștientă din punct de vedere politic. Această distincție apare în eseul *Es geht*

um den Realismus (1938). Rezumînd poziția lui Lukács, Weisstein scrie (p. 32):

> Lukács (...) discerne trei tendințe fundamentale în literatura contemporană (cu alte cuvinte, în literatura burgheză decadentă): (1) ceea ce el numește „literatura în parte declarat antirealistă, în parte pseudo-realistă, care apără și face apologia sistemului existent"; (2) avangarda „așa-numitei avangarde"; și (3) scrierile „celor mai importanți realiști ai acestei epoci". În ceea ce privește al doilea grup – pe care îl opune așadar avangardei literare autentice, adică luminată din punct de vedere politic –, Lukács îl vede întinzîndu-se de la naturalism pînă la suprarealism și îl definește ca avînd drept trăsătură principală „o tot mai mare îndepărtare de realism".

Cît despre schița pe care o face Lukács avangardei pe care o consideră el autentică – de la Cervantes la Balzac, Tolstoi și Thomas Mann –, nu putem să nu fim de acord cu comentariul lui Weisstein: „Aici autorul înțelege pe dos, ca să zic așa, semnificația estetică a «avangardei», în măsura în care aplică acest termen tocmai unor scriitori care dovedesc metode narative – ba chiar, în anumite cazuri, o «Weltanschauung» – evident conservatoare" (p. 33).

34. Articolul lui Apollinaire a fost publicat în *L'Intransigeant* (7 febr. 1912), apoi în Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918* (texte reunite, pref. și note de L.C. Breunig), Gallimard, Paris, 1960, pp. 212-213.
35. Poggioli, *op. cit.*, p. 5.
36. Eugène Ionesco, *Notes and Counter-Notes* (trad. din lb. franceză de Donald Watson), J. Calder, Londra, 1964, pp. 40-41. Textul original în Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 27.
37. Roland Barthes, *Critical Essays* (trad. din lb. franceză de Richard Howard), Northwestern University Press, Evanston, 1972, p. 67. Textul original în Roland Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 80.
38. Vezi *Issues in Contemporany Literary Criticism*, ed. cit., pp. 734-753.
39. *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Stein and Day, New York, 1971, vol. II, pp. 454-461.
40. Citat după „The Idea of the Modern", în *Literary Modernism* (ed. Irving Howe), Fawcett Publications, Greenwich, Conn., 1967, p. 24. Articolul a fost reluat sub titlul „The Culture of Modernism", în

Irving Howe, *The Decline of the New*, Harcourt, Brace and World, New York, 1970, pp. 3-33. *Literary Modernism* cuprinde cîteva eseuri despre avangardă: Paul Goodman, „Advance-Guard Writing in America: 1900-1950" (pp. 124-143) şi Richard Chase, „The Fate of the Avant-Garde" (pp. 144-157). În aceste texte, în orice caz, termenul *avangardă* este doar un sinonim pentru „modernism".

41. L.B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1967, p. 169.
42. Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964, p. 56.
43. José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (trad. din lb. spaniolă de Helene Weyl), Princeton University Press, Princeton, 1968, p. 11.
44. Louis Althusser, *For Marx* (trad. din lb. franceză de Ben Brewster), Allen Lane, Londra, 1969, pp. 229-230.
45. Problema umanismului este dezbătută în continuare în polemica declanşată de Althusser împotriva marxistului britanic John Lewis (în Louis Althusser, *Réponse à John Lewis*, Maspero, Paris, 1973).
46. Problema declinului ideologiei a apărut în anii 1950. Printre cei dintîi care au abordat subiectul s-a numărat Raymond Aron, într-o carte incitantă, *The Opium of the Intellectuals* (publicată iniţial în franceză, 1955; trad. în lb. engleză de Terence Kilmartin, Doubleday, Garden City, New York, 1957). În 1960, Daniel Bell a publicat *The End of Ideology*, Free Press, Glencoe, Ill., 1960. Dezbaterea a continuat în tot deceniul 1960, dar, în ciuda criticilor care i s-au adus, ipoteza declinului ideologiei a supravieţuit. Pentru alte amănunte, vezi Chaim J. Waxman (ed.), *The End of Ideology Debate*, Funk & Wagnalls, New York, 1969 şi Mustafa Rejai (ed.), *Decline of Ideology?*, Aldine-Atherton, Chicago, 1971.
47. Guglielmi, *op. cit.*, p. 79.
48. *Ibid.*, p. 80.
49. *Ibid.*, p. 81. Marxismul este privit aici într-un sens filozofic larg, „cu premisele sale antimetafizice (chiar dacă nu întotdeauna respectate), cu sensibilitatea lui pentru datul istoric imediat (...), cu extrema lui elasticitate în faţa apariţiei oricărei situaţii noi

(fiind unicul sistem conceptual în care incoerența se prezintă ca o virtute)..."

50. Vezi *Yearbook of Comparative and General Literature*, 22 (1973), pp. 42-50. Pentru o prezentare mai amplă a esteticii anarhiste, vezi André Reszler, *L'Esthétique anarchiste*, P.U.F., Paris, 1973.
51. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966. Pentru problema morții omului, vezi capitolele IX („L'Homme et ses doubles") și X („Les Sciences humaines").
52. Gilles Deleuze și Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1971.
53. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, ed. cit., p. 178.
54. Fiedler, *op. cit.*, II, p. 404.
55. Meyer, *op. cit.*, p. 72.
56. Mai recent, termenul *postmodernismo* a fost utilizat pentru a desemna întreaga perioadă interbelică în lumea hispanică. În prefața cărții sale *El postmodernismo: La literatura hispano-americana entre dos guerras mundiales*, Las Américas, New York, 1961, Octavio Corvalán explică: „După cum lămurește subtitlul, termenul *postmodernism* cuprinde perioada ale cărei limite istorice le constituie cele două războaie mondiale. Este evident că primele manifestări ale unei estetici noi au apărut cu cîțiva ani înainte de 1914, numeroase caracteristici ale ceea ce numim postmodernism prelungindu-se pînă mult dincolo de 1939" (p. 7). „În concluzie", scrie Corvalán, „se numește postmodernism ceea ce Federico de Onís separa în două momente consecutive, «post-» și «ultra-» modernism" (p. 8). *El postmodernismo*... ca atare nu este nimic altceva decît un manual destul de convențional de istorie literară latino-americană interbelică, avînd scopuri didactice clar afirmate. Conceptul de „postmodernismo" acoperă, în mare măsură, ceea ce critica anglo-americană ar considera ca fiind indiscutabil „modernist".
57. Frank Kermode, *Modern Essays*, Collins, Londra, 1971, pp. 39-70. Despre „neomodernism" și „paleomodernism", Kermode scrie (pp. 60-61):

   ...bazele teoretice ale neomodernismului, în măsura în care se raportează la formă, întîmplare, umor, nu sînt „revoluționare". Ele sînt dezvoltări colaterale ale vechiului modernism. Să mai spunem că desconsiderarea și respingerea nihilistă a trecutului se bazează în parte pe ignoranță, în parte pe dezvoltarea unei doctrine moderniste mai vechi,

care vorbea de recuperarea tradiției mai degrabă decît de abolirea ei, tot așa cum abolirea formei reprezintă un program bazat pe un altul, paleomodernist, de a da formei o înfățișare nouă, studiată. Un anumit extremism caracterizează ambele faze. Modernismul timpuriu tindea către fascism – cel recent, către anarhism (...). Antiumanismul (dacă dl Connoly îmi va îngădui expresia), antiumanismul modernismului timpuriu (antiintelectualist, autoritar, adept al eugeniei) face loc antiumanismului specific modernismului recent (nonconformist, adept al amorului liber, antiintelectualist). Cît despre trecut, istoria rămîne mijlocul prin care recunoaștem ce este nou și ce nu este nou. Ceea ce subminează forma este „un demers esențialmente formal"; iar sentimentul situării la o extremitate a timpului, atît de des invocată drept explicație a deosebirii, este, în realitate, o dovadă de similitudine.

Toate caracteristicile pe care le atribuia Kermode, în anii 1960, „modernismului recent" se regăsesc în descrierile-standard ale postmodernismului. El are dreptate atunci cînd spune că modernismul recent nu este cu adevărat „revoluționar" față de modernismul mai vechi. Cu toate acestea, și adepții postmodernismului au dreptate, dacă recunoaștem că modernitatea este „o tradiție împotriva ei înseși" și că ideea (sau iluzia) de revoluție este forța ei motrice profundă. De aceea a ajuns să fie preferat, în cele din urmă, termenul *postmodernism*, care accentuează ruptura mai degrabă decît continuitatea.

58. *A Study of History*, Oxford University Press, Londra, 1954, vol. IX, pp. 182 *sq*.
59. *Ibid.*, p. 235. Vezi și vol. I, Oxford University Press, Londra, 1934, p. 1, n. 2, unde Toynbee afirmă că în jurul anului 1875 începe o nouă epocă (nebotezată încă) în istoria occidentală; aceeași idee este detaliată în vol. I, p. 171.
60. *Ibid.*, IX, p. 185.
61. *Ibid.*, IX, p. 189.
62. *Ibid.*, VIII, p. 338.
63. *Ibid.*
64. *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, ed. cit., vol. II, pp. 379-400.
65. „Mass Society and Postmodern Fiction", în *Partisan Review*, 26 (1959), pp. 420-436 (reed. în Irving Howe, *The Decline of the New*, ed. cit., pp. 190-207).
66. Howe, *The Decline of the New*, ed. cit., pp. 196-197.
67. *Ibid.*, p. 198.
68. *Ibid.*, p. 255.

69. *Ibid.*, p. 258.
70. Harry Levin, *Refractions*, Oxford University Press, New York, 1966, p. 271. Pentru utilizarea termenului *postmodern*, vezi şi p. 277.
71. Harry Levin, *Grounds for Comparison*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972, p. 15.
72. Fiedler, *op. cit.*, vol. II, pp. 461. Preocupat fiind de semantică, nu pot să nu observ resentimentul evocat de termenul *modern* în acest pasaj.
73. *Ibid.*, pp. 462-463.
74. „POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography", în *New Literary History*, 3 (1971), pp. 5-30. (Reluat în Ihab Hassan, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.)
75. Robert Langbaum, recenzie la *The Theory of the Avant-Garde*, de Renato Poggioli, în *Boundary* 2, I, 1, toamna 1972, p. 234.
76. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1961, p. 10.
77. *Against Interpretation*, ed. cit., pp. 13-23. Comentînd filmul *Anul trecut la Marienbad* şi faptul că acesta fusese „cu bună ştiinţă conceput (...) pentru a împăca o multitudine de interpretări la fel de plauzibile", Susan Sontag scrie: „Trebuie să rezistăm tentaţiei de a interpreta. Ceea ce importă, în *Marienbad*, este nemijlocirea pură, intraductibilă, senzuală, a unora din imaginile sale..." (p. 19).
78. Gérard Genette, *Figures*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 206.
79. Meyer, *op. cit.*, p. 72.
80. *Ibid.*, pp. 93, 102.

Ideea de decadenţă

1. Vezi o analiză a atitudinii lui Platon faţă de primitivism (inclusiv a viziunii sale asupra Epocii de Aur mitice) în A.O. Lovejoy şi George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Octagon, New York, 1965, pp. 155-168.
2. B.A. Van Groningen, *In the Grip of the Past: Essay on an Aspect of Greek Thought*, E.J. Brill, Leiden, 1953. În finalul cărţii, autorul citează un fragment revelator din Plutarh: „Proştii, prin gîndurile

lor, trec cu vederea şi neglijează binecuvîntările trecutului, nefiind preocupaţi decît de viitor; înţelepţii însă, cu ajutorul memoriei, fac trecutul cu adevărat actual" (p. 121).

3. Henri-Charles Puech, „Gnosis and Time", în *Man and Time: Papers from the Eranos Yearbooks* (ed. Joseph Campbell), Pantheon Books, Bollingen Series, New York, 1957, p. 43.
4. *Ibid.*, pp. 47-48.
5. Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, Nijhoff, Haga, 1964, p. 19.
6. Vladimir Jankélévitch, „La Décadence", în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55, 4 (oct.-dec. 1950), p. 339.
7. Vezi o tratare convingătoare a problemei influenţei lui Nisard asupra lui Bourget şi apoi a influenţei lui Bourget asupra lui Nietzsche în J. Kamerbeek, „Style de Décadence", în *Revue de littérature comparée*, 39, 2 (apr.-iun. 1965), pp. 268-286.
8. Din Montesquieu, *Cahiers (1716-1755)*, citat după W. Krauss, Hans Kortun (eds.), *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Akademie Verlag, Berlin, 1966, p. 253.
9. Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (ed. Paul van Tieghem), Geneva, Droz, 1959, vol. I, p. 124.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, pp. 127-130.
12. D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, 2 vol., Paris, Hachette, 1888, vol. I, p. IX.
13. D. Nisard, *Essais sur l'école romantique*, Calman-Lévy, Paris, 1891, pp. 245, 248.
14. *Ibid.*, p. 267.
15. *Ibid.*, p. 352.
16. K.W. Swart, *op. cit.*, p. XI.
17. Ernest Renan, *Cahiers de jeunesse (1845-1846)*, Calman-Lévy, Paris, 1906, p. 112.
18. *Ibid.*, p. 105.
19. *Ibid.*, p. 383.
20. Théophile Gautier, *Portraits et souvenirs littéraires*, Charpentier, Paris, 1881, p. 171.
21. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, „Pléiade", ed. cit., p. 1525.
22. *Ibid.*, p. 889.
23. *Ibid.*, p. 1099.

24. *Ibid.*, p. 1211.
25. *Ibid.*, p. 1214.
26. Eugène Delacroix, *Journal* (ed. André Joubin), Plon, Paris, 1932, vol. 2, p. 439 (însemnare din 9 aprilie 1856).
27. *Ibid.*, p. 443 (însemnare din 16 aprilie 1856).
28. Edmond şi Jules de Goncourt, *Journal* (text integral stabilit şi adnotat de Robert Ricatte), Fasquelle/Flammarion, Paris, 1956, vol. 6, p. 207.
29. É. Zola, *Mes haines*, Charpentier-Fasquelle, Paris, 1913, pp. 57-58. În continuare, Zola caracterizează literatura contemporană în felul următor: „Studiaţi literatura contemporană: veţi descoperi în ea toate efectele nevrozei care agită secolul nostru; ea este produsul direct al neliniştilor noastre, al căutărilor noastre aprige, al panicilor noastre, al acestei tulburări generale pe care o resimt societăţile noastre, oarbe în faţa unui viitor necunoscut".
30. Edmond şi Jules de Goncourt, *Journal*, ed. cit., vol. 5, p. 159.
31. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, Paris, 1893, p. 28.
32. Vezi J. Kamerbeek, „Style de Décadence", în *Revue de littérature comparée*, 39, 2 (apr.-iun. 1965), pp. 268-286. Kamerbeek compară accentul pus de Bourget pe cultul *detaliului*, ca trăsătură a „stilului decadent", cu tratarea similară a problemei de către Nisard. Deşi nu există nici o dovadă că Bourget l-ar fi citit pe Nisard, autorul articolului presupune că el ar fi putut afla despre Nisard prin intermediul lui Barbey d'Aurevilly. Acesta era un admirator al lui Ernest Hello, conservator ca şi el, care în *L'Homme* (1872) oferea propria sa definiţie a „stilului decadenţei", foarte apropiată de cea a lui Nisard. Kamerbeek insistă asupra simpatiei cu care era privit Nisard în cercurile de dreapta din Franţa. Charles Maurras, liderul *Acţiunii franceze*, era şi el un admirator al lui Nisard, cu care împărtăşea ideea că romantismul şi decadenţa ar trebui socotite unul şi acelaşi lucru.
33. Citat din *Le Siècle littéraire* (1876), după Jacques Lethève, „Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX-e siècle", în *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXIII (1963), p. 51.
34. Bourget, *op. cit.*, p. 24.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 28.

37. *Ibid.*, p. 29.
38. J.-K. Huysmans, *À rebours* (*Œuvres complètes*, vol. VII), Éditions G. Crès et Co., Paris, 1928, p. 134.
39. *Ibid.*, p. 142.
40. A.E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature*, University of Toronto Press, Toronto, 1958, p. 20.
41. Huysmans, *op. cit.*, p. 287.
42. *Ibid.*, p. 303.
43. *Ibid.*, p. XXI.
44. Vezi Oscar Wilde, *Intentions and the Soul of Man under Socialism* (ed. Robert Ross), Dawsons of Pall Mall, Londra, 1969.
45. Falsul „decadent" al lui Gabriel Vicaire și Henri Beauclair a apărut sub titlul *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, „Byzance", chez L. Vanné, Paris, 1885. Pentru o discuție asupra acestei cărți, vezi Noël Richard, *À l'aube du symbolisme: hydropathes, fumistes, décadents*, Nizet, Paris, 1961, partea a III-a („Une mystification décadente"), pp. 174-268.
46. Citat după Noël Richard, *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Nizet, Paris, 1968, p. 24.
47. *Ibid.*, p. 25.
48. *Ibid.*, p. 173.
49. Citat după André Billy, *L'époque 1900 (1885-1905)*, Tallandier, Paris, 1951, pp. 422-423.
50. Pentru a putea înțelege pe deplin în ce măsură s-a uzat și abuzat de aceste cuvinte, e amuzant să luăm notă de ce spune Noël Richard în studiul său despre mișcarea decadentă din Franța. „Termenul *décadent*", afirmă acesta (*Le Mouvement décadent*, p. 256), „este un cuvînt de succes, utilizat fără nici o noimă de publiciștii deceniului 1881-1891. Își omoară cineva amanta? Este proclamat decadent. Niște anarhiști lansează bombe? Sînt decadenți evoluați. Nu-știu-care glumeț a cerut într-o zi, la restaurant, «cresson au décadent»".
51. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner* (trad. din lb. germană de W. Kaufmann), Vintage Books, New York, 1967, p. 155. Textul original se află în Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (eds. Giorgio Colli și Mazzino Montinari), Walter de Gruyter, Berlin, 1969, partea VI, vol. 3, pp. 3-4.
52. *Ibid.*, pp. 155-156. Textul original în limba germană, *ibid.*, p. 4.

53. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo* (trad. din lb. germană de W. Kaufmann), Vintage Books, New York, 1969, p. 222. Pentru textul original integral, *ibid.*, p. 262.
54. *Ibid.*, p. 223. Pentru textul original integral, *ibid.*, p. 263.
55. *Ibid.* Pentru textul original, *ibid.*, pp. 263-264.
56. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, ed. cit., p. 164. Pentru textul original, *ibid.*, p. 15.
57. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (trad. de Walter Kaufmann), Vintage, New York, 1974, p. 96. Pentru textul original, ed. cit., Berlin, 1973, partea V, vol. 2, p. 69.
58. Ar putea fi interesant de făcut aici cîteva observaţii referitoare la termenul şi conceptul de *resentiment*, atît de important în critica lui Nietzsche la adresa creştinismului, al cărui triumf asupra păgînismului l-a interpretat drept o „revoltă a sclavilor", reuşită. *Cf. On the Genealogy of Morals*, ed. cit., partea I, 10, 11, 13, 14, 16; partea II, 11, 17 etc. Dar resentimentul se leagă, prin creştinismul propriu-zis şi dincolo de el, de întreaga problematică a modernităţii şi a decadenţei. Doctrine moderne sau tendinţe precum socialismul, anarhismul, nihilismul – acesta fiind principala caracteristică a modernităţii, în viziunea lui Nietzsche – sînt definite în mod explicit în termenii resentimentului. În *The Will to Power* (trad. de Walter Kaufmann şi R.J. Hollingdale), Vintage Books, New York, 1968, Nietzsche scrie:

    > În alte cazuri, omul lipsit de privilegii caută raţiunea situaţiei sale nu în «vina» sa proprie (aşa cum face creştinul), ci în societate: socialistul, anarhistul, nihilistul – în măsura în care consideră că existenţa lor este ceva de care cineva trebuie să fie *vinovat* – rămîn rudele cele mai apropiate ale creştinului care crede, şi el, că îşi poate îndura mai bine sentimentul de suferinţă şi de nedreptate găsind pe cineva pe care să îl poată face responsabil de acest lucru. Instinctul răzbunării şi al *resentimentului* apare aici, în ambele cazuri, drept un mijloc de a îndura, drept instinct de autoconservare; acelaşi lucru se întîmplă şi cu preferinţa pentru teoria şi practica altruistă.

    Nietzsche îi numeşte pe reprezentanţii resentimentului din Europa vremii sale „acei pesimişti (...) care îşi fac o misiune din a-şi consacra propria mizerie sub numele de «indignare»" (*ibid.*, p. 402). „Instinctul declinului" şi resentimentul sînt în mod limpede legate unul de celălalt, într-un alt fragment din aceeaşi carte (*ibid.*, p. 461) şi este interesant de observat că în

acest context sînt menționate și prototipurile lui Nietzsche pentru decadența în domeniul artelor – Victor Hugo și Richard Wagner:

Purtătorii instinctelor de declin (sau resentiment, nemulțumire, aplecare spre distrugere, anarhism, nihilism) – incluzînd aici instinctele specifice sclavilor, instinctele de lașitate, de șiretenie, de *canaille*, la acele categorii ținute în stare de supunere – își amestecă sîngele cu sîngele tuturor celorlalte clase: după două sau trei generații (...) totul devine o gloată (...). Chiar și cei privilegiați îi cad pradă (...), mai ales „geniile": aceștia devin vestitori ai acelor sentimente cu care pot fi influențate masele – nota de simpatie, ba chiar de venerație pentru oricine a dus o viață de suferință, de umilință, de dispreț, de persecuții, această notă răsună deasupra tuturor celorlalte (modelele: Victor Hugo și Richard Wagner).

Ca și în cazul termenilor *décadence* și *décadent*, Nietzsche împrumută cuvîntul *ressentiment* direct din limba franceză. Este un alt exemplu de preferință a lui pentru luciditatea și flexibilitatea noțiunilor psihologice și morale franceze, în contrast cu vagul metafizic al termenilor germani corespondenți. Importanța conceptului de resentiment în gîndirea lui Nietzsche și în general în fenomenologia și sociologia judecăților morale este demonstrată magistral de către Max Scheler în eseul său *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1915). În „Remarcile preliminare" (pe care le citez după Max Scheler, *Ressentiment*, ediție și introd. de Lewis A. Coser, trad. din lb. germană de William W. Holdheim, Schocken Books, New York, 1972, p. 39), acesta notează:

Nu utilizăm cuvîntul *ressentiment* datorită vreunei predilecții speciale pentru limba franceză, ci fiindcă nu am reușit să îl traducem în limba germană. Mai mult decît atît, Nietzsche l-a transformat într-un *terminus technicus*. În sensul obișnuit al cuvîntului francez, eu deosebesc două elemente. Mai întîi, *ressentiment* înseamnă a relua și a retrăi în repetate rînduri un anumit răspuns emoțional sau reacție împotriva cuiva. Prin retrăire continuă, emoția se scufundă din ce în ce mai mult către centrul personalității, dar, în același timp, și părăsește zona de acțiune și exprimare a persoanei. Nu este vorba de o simplă rememorare intelectuală a emoției și a întîmplărilor, la care ea „a răspuns", ci de o reluare a emoției înseși, o reînnoire a sentimentului originar. În al doilea rînd, cuvîntul presupune o calitate negativă a acestei emoții, în sensul că ea conține o anumită ostilitate. Cuvîntul german *Groll* („ranchiună") se apropie poate cel mai mult de semnificația esențială a termenului.

Ranchiuna este doar o mînie reținută, independentă de activitatea eului, care evoluează obscur în viața mentală.

Merită observat că în anii 1840, cu cîteva decenii înainte de Nietzsche, Kierkegaard descria modernitatea în termeni care anticipau clar conceptul de resentiment al acestuia. Așa se explică de ce în 1914, traducînd eseul lui Kierkegaard despre *Epoca prezentă* (1846) sub titlul *Kritik der Gegenwart*, Theodor Haecker utiliza în mod firesc termenul *ressentiment* pentru cuvîntul danez care însemna „invidie" (vezi Kierkegaard, *Kritik der Gegenwart*, trad. din lb. daneză de Theodor Haecker, Hess, Basel, 1946, pp. 29 *sq.*). Traducătorul englez al eseului lui Kierkegaard, Alexander Dru, a urmat sugestia lui Haecker și a utilizat și el cuvîntul *ressentiment*, explicînd acest termen cititorilor englezi nu foarte familiarizați cu el într-o notă de subsol în care îl citează pe Max Scheler (vezi Kierkegaard, *The Present Age and Two Minor Ethico-Religious Treatises*, trad. de Alexander Dru și Walter Lowrie, Oxford University Press, Londra, 1940, pp. 23-24).
Vorbind despre „epoca prezentă" ca fiind apatică, reflexivă, dominată de „invidie", de gîndire abstractă și de o tendință generală spre nivelare, Kierkegaard scrie: „Nimeni, de exemplu, nu vrea să provoace prăbușirea celor eminenți, dar, dacă distincția s-ar dovedi pur imaginară, atunci toată lumea ar fi dispusă să o admire (...). Într-o epocă atît de reflexivă și de apatică, *invidia este principiul unificator negativ*..." (p. 21). După alte cîteva pagini, Kierkegaard completează ideea: „Cu cît este mai profundă reflecția, cu atît mai mult invidia din ea devine un resentiment moral. Așa cum aerul dintr-un spațiu închis dezvoltă otravă, tot așa reflecția încătușată dezvoltă resentimentul, dacă nu se primenește prin acțiune sau printr-un incident oarecare. În reflecție, starea de încordare (...) are ca efect neutralizarea tuturor forțelor superioare și tot ce este josnic și detestabil iese în față, cu o insolență care prin ea însăși dă o falsă impresie de forță, în așa fel încît, la umbra propriei sale josnicii, evită a mai atrage atenția resentimentului" (pp. 23-24).
Critica modernității la Kierkegaard, dezvoltată în mod explicit în *The Present Age*, în seria de pamflete *The Instant* și în mod implicit în diversele sale opere scrise sub pseudonim – mai ales în *Either/Or, Stages on Life's Road, Repetition* sau în *Concluding Unscientific Postscript to the „Philosophical Fragments"* –, nu face

obiectul cărţii de faţă. Aceasta deoarece o asemenea analiză ne-ar duce mult prea departe de orizontul nostru de cercetare, esenţialmente terminologic, în teritoriul teologiei, al ontologiei, al metafizicii şi al criticii sociale în sensul cel mai larg. Pentru cei interesaţi de aspectele mai filozofice ale respingerii modernităţii în secolul al XIX-lea, aş recomanda cartea excepţională a lui Karl Löwith, *From Hegel to Nietzsche: The Revolution in Nineteenth-Century Thought* (trad. din lb. germană de David E. Green, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1964). Scrisă în cea mai mare parte în anii '30 şi publicată pentru prima oară în Elveţia în 1941, cartea se ocupă de impactul filozofiei lui Hegel şi în special de reacţiile împotriva tentativei lui Hegel de a reconcilia raţiunea şi realitatea, tentativă rezumată în celebra sa formulă din prefaţa la *Filozofia dreptului:* „Tot ce este raţional este real; şi tot ce este real este raţional". Ca şi Marx, Stirner şi Nietzsche, Kierkegaard se numără printre cei care au pus „bazele filozofice" a ceea ce Löwith numeşte „critica radicală a ordinii existente" (sau, în termenii studiului de faţă, a *modernităţii*). Pentru critica făcută de Kierkegaard „raţionalităţii" epocii sale, vezi mai ales cap. III al cărţii lui Löwith, „The Dissolution of Hegel's Mediations in the Exclusive Choices of Marx and Kierkegaard", pp. 137-174.

59. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, ed. cit., p. 99. Pentru textul original în limba germană, ed. cit., p. 73.
60. Friedrich Nietzsche, *The Will o Power*, ed. cit., pp. 25-26.
61. *Ibid.*, p. 29. Pentru textul original în limba germană, ed. cit., partea a VIII-a, vol. 3, p. 42.
62. *Ibid.*, pp. 26-27. Pentru textul original în limba germană, *ibid.*, p. 326.
63. Hans Vaihinger, *The Philosophy of „As If"* (trad. din lb. germană de C.K. Ogden), ed. a II-a, Harcourt, Brace & Co., New York, 1934, pp. 341-362.
64. *Ibid.*, p. 345.
65. *Ibid.*, p. 357.
66. *Ibid.*, p. 362.
67. Georg Simmel, *The Conflict of Modern Culture and Other Essays* (trad. de K. Peter Etzkorn), Teachers College Press, New York, 1968, p. 15.
68. Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1968, p. 73.

69. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, ed. cit., p. 170. Pentru textul original în limba germană, ed. cit., VI, vol. 3, p. 21.
70. Kaufmann, *op. cit.*, p. 75: „Calitatea evazivă a acestui stil, atît de caracteristică modului de gîndi şi a scrie al lui Nietzsche, ar putea fi numită *monadologică*, pentru a cristaliza astfel tendinţa fiecărui aforism de a fi sieşi suficient şi de a arunca lumină, în acelaşi timp, asupra aproape tuturor celorlalte aforisme. Avem de-a face cu un «univers pluralist», în care orice aforism este în sine un microcosmos".
71. W.D. Williams, *Nietzsche and the French: A Study of the Influence of Nietzsche's French Reading on His Thought and Writing*, Blackwell, Oxford, 1952. Vezi cap. 9, „Culture and Decadence", pp. 153 *sq.*
72. *The Portable Nietzsche* (selecţie şi trad. din lb. germană de W. Kaufmann), Viking Press, New York, 1968, pp. 553-554. Pentru textul original în limba germană, ed. cit., VI, 3, pp. 145-146.
73. *Ibid.*, p. 555. Pentru textul original în limba germană, *ibid.*, p. 146.
74. *Ibid.*, pp. 669-670. Pentru textul original, *ibid.*, p. 423.
75. *Ibid.*, pp. 667-668. Pentru textul original, *ibid.*, pp. 421-422.
76. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, ed. cit., p. 25. Această remarcă apare în *Attempt at Self-Criticism* din 1886, scris pentru o nouă ediţie a *Naşterii tragediei.*
77. *Ibid.*, p. 157. Pentru textul original, ed. cit., VI, 3, pp. 7-8.
78. *Ibid.*, p. 173. Pentru textul original, *ibid.*, p. 25.
79. *Ibid.*, pp. 172-173. Pentru textul original, *ibid.*, p. 24.
80. *Ibid.*, p. 179. Pentru textul original, *ibid.*, pp. 31-32.
81. *Ibid.*, p. 183. Pentru textul original, *ibid.*, p. 36.
82. José Ortega y Gasset, *The Modern Theme* (trad. din lb. spaniolă de James Cleugh), W.W. Norton, New York, 1933, pp. 67-69.
83. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (trad. de Louis Wirth şi Edward Shils), Harcourt, Harvest Books, New York, p. 310.
84. Maynard Solomon (ed.), *Marxism and Art*, Vintage Books, New York, 1971, p. 256.
85. Lee Baxandall şi Stefan Morawski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art. A Selection of Writings*, Telos Press, St. Louis, 1973, p. 135.
86. *Marxism and Art*, ed. cit., p. 64.
87. Lee Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Penguin, Baltimore, 1972, p. 228 (*Symposium on the Question of Decadence*).

88. *Marxism and Art*, ed. cit., pp. 68-69.
89. *Great Soviet Encyclopedia*, ed. a III-a tradusă în limba engleză, Macmillan, New York, 1975, vol. 8, pp. 65-66.
90. G.V. Plehanov, *Art and Social Life*, Lawrence and Wishart, Londra, 1953, p. 193.
91. *Ibid*., pp. 223, 226.
92. *Ibid*., p. 204.
93. *Ibid*., p. 222.
94. *Ibid*.
95. *Ibid*., pp. 222-223.
96. Christopher Caudwell, *Studies and Further Studies in a Dying Culture*, Monthly Review Press, New York și Londra, 1971, partea a II-a, p. 107.
97. *Ibid*., partea I, p. 47.
98. Ernst Fischer, *Art Against Ideology* (trad. din lb. germană de Anna Bostock), Allen Lane, Londra, 1969, p. 156.
99. *Ibid*., p. 157. Pentru discursul lui Hitler la inaugurarea Marii Expoziții de Artă Germană din 1937, vezi *Die Kunst im Dritten Reich*, München, I, 7-8 (iul.-aug. 1937), pp. 47-61. Fragmente din acest discurs, traduse în limba engleză de Ilse Falk, sînt reproduse în Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 1968, pp. 474-483. Hitler nu numai că stabilea un paralelism strict între „declinul" general al Germaniei (economic, politic) și „arta degenerată" a modernismului, dar de aici ajungea la a respinge întreaga idee de modernitate în artă, pentru care blama în mod explicit iudaismul. A fi „modern" în domeniul artei însemna o anatemă la fel de mare pentru Hitler ca și pentru ideologii lui Stalin. Referitor la noțiunea însăși de modernitate, este interesant următorul pasaj din discursul lui Hitler, în care este condamnat „internaționalismul" artei moderne (Chipp, ed. cit., p. 476):

> Arta, pe de o parte, a fost definită exclusiv ca o experiență internațională comună, ucigîndu-se astfel cu totul orice înțelegere a relației sale complexe cu un grup etnic. Pe de altă parte, se accentuează relația dintre ea și timp, adică: nu mai există o artă a popoarelor, nici măcar a raselor, ci numai o artă a epocii (...). De aceea, astăzi nu există o artă germană, franceză, japoneză sau chineză, ci, pur și simplu, o „artă modernă". Prin urmare, arta (...) este expresia unei anumite acumulări caracterizate de cuvîntul *modern* (...). Într-o zi impresionismul, într-alta futurismul, cubismul, poate chiar dadaismul și așa mai departe. Rezultă

> de aici că pînă și pentru cele mai nesăbuite și mai stupide monstruozități vor trebui găsite mii de slogane care să le eticheteze – și chiar au fost găsite (...). Pînă la cucerirea puterii de către național-socialism, în Germania exista așa-numita *artă modernă* (...). Dar național-socialismul vrea din nou o artă germană și aceasta trebuie să aibă – și va avea – o valoare eternă.

Asemănările izbitoare dintre estetica nazistă și cea jdanovistă, precum și diferențele nu mai puțin evidente au fost de mult puse față în față; și una, și cealaltă resping „arta modernă" „decadentă" sau „bolnavă", dar, așa cum observă André Reszler în recentul său eseu *Le marxisme devant la culture* (P.U.F., Paris, 1975, p. 58), estetica nazistă nu a fost niciodată transformată într-un program cultural devenit cod oficial: „Ideologică prin excelență, estetica nazistă supune creația artistică unei norme esențialmente politice; spre deosebire de alte estetici transformate în program cultural al unui partid totalitar, ea nu a fost niciodată codificată în mod formal".

100. *Ibid.*, p. 160.
101. Articolul a fost publicat pentru prima oară în traducere engleză în *Studies in Philosophy and Social Science*, vol. 9 (1941). Citatul e de la pp. 318-319. O versiune în limba germană a eseului, sub titlul „Spengler nach dem Untergang", a fost reluată în T.W. Adorno, *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, pp. 43-67.
102. *Ibid.*, p. 325.
103. Vezi T.W. Adorno, *The Philosophy of Modern Music* (trad. din lb. germană de Anne G. Mitchell și Wesley V. Blomster), The Seabury Press, New York, 1973, pp. 7 *sq.* În epoca noastră, după părerea lui Adorno, este imposibil să compui muzică *adevărată* (adică muzică eliberată de „falsa conștiință muzicală") în orice fel de stil tradițional. Azi, orice tradiție utilizată în scopuri creatoare devine în mod automat kitsch. Adorno scrie:

> Nu este vorba numai de faptul că urechile publicului sînt atît de inundate de muzica ușoară, încît orice altă formă de exprimare muzicală apare drept „clasică" – o categorie arbitrară, care există numai în opoziție cu cealaltă. Și nu este vorba numai de faptul că facultățile perceptive sînt atît de tocite de omniprezenta melodie la modă, încît concentrarea necesară unei audiții competente se dovedește pătrunsă de reminiscențele acestor nimicuri muzicale, devenind astfel imposibilă. Mai

degrabă, muzica tradiţională, sacrosanctă, a ajuns să semene cu producţia comercială de masă, şi prin modul ei de execuţie, şi prin rolul ei în viaţa ascultătorului, iar substanţa ei nu a scăpat acestei influenţe. Muzica este în mod inextricabil legată de ceea ce Clement Greenberg numea împărţirea întregii arte în kitsch şi avangardă, iar acest kitsch – în care profitul dictează în materie de cultură – a cucerit de mult sfera socială. Iată de ce consideraţiile referitoare la descoperirea adevărului prin intermediul obiectivităţii estetice se referă numai la avangardă, care este ruptă de cultura oficială.

104. T.W. Adorno, *Negative Dialectics* (trad. din lb. germană de E.B. Ashton), The Seabury Press, New York, 1973, p. 3.
105. În *The Philosophy of Modern Music*, „decadenţa" se opune pe faţă „culturii de masă", care este manipulatoare şi antiintelectuală – vezi mai cu seamă pp. 13-14 şi pp. 112 *sq.* Adorno consideră că muzica „nu este ameninţată, aşa cum pretind reacţionarii, de caracterul ei decadent, individualist şi asocial. De fapt, este prea puţin ameninţată de aceşti factori" (p. 112). În continuare, el afirmă că muzica nefuncţională „decadentă" sau „de avangardă" are de îndeplinit o funcţie (critică) importantă: „Atîta timp cît o artă, care se constituie în funcţie de categoriile producţiei de masă, contribuie la această ideologie (…), orice altă artă nefuncţională îşi are propria ei funcţie" (p. 113).
106. Riccardo Scrivano, *Il decadentismo e la critica: Storia e Antologia della critica*, La nuova Italia, Florenţa, 1963, p. 7. Pentru o prezentare a evoluţiei ideii de „decadentismo" după al doilea război mondial, cu accent special pe abordarea marxistă, vezi Adriano Seroni, *Il decadentismo*, Palumbo, Palermo, 1964, pp. 56-74.
107. Benedetto Croce, *La Poesia*, Laterza, Bari, 1946, p. 51.
108. Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo XIX*, Laterza, Bari, 1948, p. 50.
109. Nisard este citat în sens pozitiv în studiul lui Croce asupra conceptului de baroc („il barocco"), publicat ca introducere la *Storia dell'età barocca in Italia*, ed. a V-a, Laterza, Bari, 1967. Lucru semnificativ, Croce stabileşte o legătură foarte strînsă între ideea de baroc şi cea de decadenţă: „Se ştie că barocul a fost studiat în general la aşa-numiţii artişti şi poeţi ai decadenţei şi în special la cei reprezentînd literatura vechii Rome (…), ceea ce a furnizat materialul pentru o frumoasă carte a lui Nisard" (p. 34).

110. Pentru concepţia lui Croce asupra noţiunii de „decadenza", vezi *Storia dell'età barocca*, ed. cit., pp. 42-52.
111. Benedetto Croce, *Nuovi saggi di estetica*, ed. a III-a, Laterza, Bari, 1984, pp. 261-280.
112. *Storia dell'età barocca*, ed. cit., p. 33.
113. *Ibid.*, p. 34.
114. *Ibid.*, p. 35.
115. Vezi „Letteratura narrativa della nuova Italia" şi, în special, „Tendenze europeizzanti della nuova letteratura italiana", în Luigi Russo, *Ritratti i disegni storici*, Laterza, Bari, 1946, pp. 119-205.
116. W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Florenţa, 1961, p. 19.
117. *Ibid.*, p. 20.
118. *Ibid.*
119. *Ibid.*, p. 21.
120. Norberto Bobbio, *La Filosofia del decadentismo*, Chiantore, Torino, 1944. (*The Philosophy of Decadentism*, trad. din lb. italiană de David Moore, Blackwell, Oxford, 1948.)
121. Pentru concepţia de mai tîrziu a lui Flora asupra noţiunii de „decadentismo", în afara diverselor studii despre poezie (în care stabileşte continuităţi, dar şi distincţii între poetica decadentismului şi cea a ermetismului), vezi mai ales sinteza sa „Il decadentismo", în *Questioni e correnti di storia letteraria*, volumul al treilea din seria de *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana* (ed. A. Momigliano), Marzorati, Milano, 1949, pp. 760-810. Pe plan european, afirmă Flora, artişti şi gînditori ca Oscar Wilde, Yeats, Arthur Symons (în Anglia), Wagner, Nietzsche, Gerhart Hauptmann, S. George, Thomas Mann şi expresioniştii (în Germania), Dostoievski şi, în anumite privinţe, Tolstoi (în Rusia) se numără printre aceia care ilustrează diferite aspecte ale curentului „decadentismo" (pp. 791-792).
122. Elio Gioanola, *Il decadentismo*, Editrice Studium, Roma, 1972. Gioanola operează cu o concepţie foarte largă a termenului *decadentismo*, concepţie care, după părerea sa, explică în mod decisiv „experienţele artistice ale zilelor noastre". De aceea, se pronunţă împotriva utilizării restrictive a termenului *decadentismo*, doar în legătură cu estetismul „fin de siècle": „În realitate, estetismul este numai o singură ramură a marii plante decadente,

și încă una dintre cele mai puțin roditoare, deși dintre cele mai vizibile". Această ramură s-a uscat printre primele (p. 8). Consecvent acestei opțiuni terminologice ample, Gioanola dezbate, în contextul „decadentismo"-ului, mișcări poetice precum simbolismul, „crepuscularismul", futurismul, expresionismul, suprarealismul, „ermetismul". Așa cum era de așteptat, sînt frecvent citați scriitori ca Joyce, D.H. Lawrence, Robert Musil, André Gide, Cesare Pavese, Thomas Mann etc., adică autori pe care îi asociem aproape automat cu modernismul.

123. Rolul lui Gramsci în contextul criticii marxiste italiene, legat mai ales de chestiunile pe care le ridică noțiunea de „decadentismo", este discutat în cartea lui Adriano Seroni *Il decadentismo*, ed. cit., pp. 58 *sq*.
124. Arcangelo Leone de Castris, *Decadentismo e realismo*, Adriatica, Bari, 1959, pp. 15 *sq*. În cartea sa *Italo Svevo*, Nistri-Lischi, Pisa, 1959, conceptul de decadentism este aplicat în mod special operei lui Svevo. Vezi mai ales pp. 27-28.
125. Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, ed. a IV-a, Feltrinelli, Milano, 1969, pp. 9-10. „Conștiința crizei", specifică decadentismului, este analizată în romanele lui Luigi Pirandello (*La coscienza della crisi*, pp. 249-284).

Kitsch-ul

1. F. Wedekind, *Gesammelte Werke*, Georg Müller, München, 1924, vol. 9, p. 210.
2. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, ed. a II-a, McGraw-Hill, New York, 1965, p. 268.
3. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, trad. din lb. franceză de Henry Reeve, Schocken Books, New York, 1961, vol. II, pp. 59-60.
4. *Ibid.*, pp. 60-61.
5. T.W. Adorno, „Veblen's Attack on Culture", în *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), p. 401.
6. În mult-comentata sa „Alchimie a cuvîntului", Rimbaud declara: „Îmi plăceau picturile stupide, ușile vopsite, decorurile de pe scene, fundalurile saltimbancilor, firmele, gravurile populare, literatura demodată, latina religioasă, cărțile erotice cu greșeli

ortografice, romanele de pe vremea bunicii, poveştile cu zîne, cărţuliile din copilărie, vechile opere, refrenurile caraghioase, ritmurile naive" (în *Complete Works*, trad. din lb. franceză de Wallace Fowlie, University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 193).

7. Susan Sontag, *Against Interpretation*, Dell, New York, 1969, p. 293.
8. Hilton Kramer, „New Art of the 70's in Chicago: Visual Bluster and Camp Sensibility", în *New York Times*, 14 iulie 1974, secţiunea a II-a, p. 19.
9. Vezi „Hermann Broch e il problema del «kitsch»", în *Le idee correnti*, Vallecchi, Florenţa, 1968, pp. 47 *sq*.
10. *Ibid*., p. 48.
11. Ramón Gómez de la Serna, *Lo cursi y otros ensayos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943, pp. 7-54.
12. Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, Rothe, Heidelberg, 1960, p. 21. Pentru o discuţie asupra acestor probleme şi altor consideraţii referitoare la originea kitsch-ului şi a diverselor sale nuanţe semantice, vezi şi eseul lui Manfred Durzak „Der Kitsch – seine verschiedenen Aspekte", în *Der Deutschunterricht*, 19, 1967, pp. 95-97; de asemenea, studiul lui Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, Fink Verlag, München, 1971, pp. 136-138. Pentru o bibliografie generală a lucrărilor despre kitsch, vezi H. Schüling, *Zur Geschichte der ästhetischen Wertung: Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch*, Giessen, 1971.
13. Gilbert Highet, „Kitsch", în *A Clerk of Oxenford*, Oxford University Press, New York, 1954, p. 211.
14. Această distincţie a fost formulată pentru prima oară în Germania, spre sfîrşitul anilor 1940, şi discutată, printre alţii, şi de H.E. Holthusen, în „Über den sauren Kitsch", din volumul *Ja und Nein*, Piper Verlag, München, 1954, pp. 240-248.
15. De Tocqueville, *Democracy in America*, ed. cit., vol. II, pp. 70-71.
16. *Ibid*., p. 72.
17. Hermann Broch, „Notes on the Problem of Kitsch", în Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch, the World of Bad Taste*, Universe Books, New York, 1969, p. 62.
18. *Ibid*., p. 73.
19. Intervenţie la simpozionul „The Comparative Method: Sociology and the Study of Literature", publicată în *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23 (1974), p. 18.

20. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1970, pp. 355 *sq.*
21. *Cf.* „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug", în Max Horkheimer și T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, pp. 128-176. John Cumming a tradus cartea în engleză sub titlul *Dialectic of Enlightenment*, Herder and Herder, New York, 1972. Pentru o perspectivă istorică generală asupra Școlii de la Frankfurt, vezi studiul amplu și pătrunzător al lui Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*, Heinemann Educational Books, Londra, 1973. Pentru problema culturii de masă, este relevant mai ales capitolul 6, „Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture" (pp. 173-218).
22. T.W. Adorno, „On Popular Music", în *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), p. 38. Idei asemănătoare dezvoltă Horkheimer în eseul „Art and Mass Culture", publicat inițial în același număr din *Studies*, insistînd asupra conținutului tipic *fals* al artei populare: „Opoziția dintre individ și societate, dintre existența particulară și cea socială, care dădea seriozitate artei ca formă de petrecere a timpului, s-a demodat. Așa-numitele distracții de astăzi, care au preluat ștafeta de la artă, nu sînt nimic altceva decît un tonic popular, ca înotul și fotbalul. Popularitatea nu mai are nimic de-a face cu conținutul în sine sau cu adevărul producțiilor artistice. În țările democratice, verdictul final nu îl mai dau cei educați, ci industria de amuzament (...). În țările totalitare, decizia finală stă în mîinile organizatorilor propagandei directe sau indirecte, care prin natura ei este indiferentă la adevăr. Competiția artiștilor pe piața liberă, în care succesul era hotărît de cei educați, a devenit o cursă pentru a cuceri favorurile celor de la putere...". Citat după M. Horkheimer, *Critical Theory* (trad. de M.J. O'Connell), Herder and Herder, New York, 1972, pp. 289-290.
23. *Ibid.*
24. Dwight MacDonald, „A Theory of Mass Culture", în Bernard Rosenberg și D. Manning White (eds.), *Mass Culture*, Free Press, New York, 1964, p. 66. Acest eseu, publicat inițial în *Diogenes* (vara 1953), a apărut, revizuit și amplificat, sub titlul „Masscult and Midcult", în *Against the American Grain*, Random House, New York, 1962, pp. 3-79. Personal, prefer totuși versiunea inițială, pentru stilul ei mai direct și mai percutant.

25. Abraham Moles, *Le kitsch: l'art du bonheur*, Mame, Paris, 1971.
26. MacDonald, art. cit., *ibid.*, p. 60.
27. Moles, *op. cit.*, pp. 29-36.
28. Alvin Toffler, *The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America*, St. Martin's Press, New York, 1964, pp. 163 *sq.* Autorul, a cărui analiză poate fi rezumată în următoarea observaţie: „Ceea ce este bun pentru General Motors poate fi bun şi pentru artă" (p. 108), stabileşte o relaţie directă între consumul cultural, calitatea produselor consumate şi belşug. Luat exclusiv în termeni cantitativi, consumul cultural în Statele Unite este un indice nu numai de prosperitate, ci şi, în opinia autorului, de progres cultural (el acceptă noţiunea de „explozie culturală"). Din perspectiva sa economică destul de rudimentară, Toffler respinge viziunea elitistă, potrivit căreia standardele de gust s-au deteriorat constant pe măsura apariţiei culturii de masă, susţinînd că niciodată nu a fost „cultura înaltă" mai prosperă decît în epoca noastră. Desigur, el nu este conştient că această cultura înaltă poate fi exploatată de către kitsch întocmai ca şi cultura populistă şi că în zilele noastre şi una, şi cealaltă sînt reglate, în mare măsură, de legile producţiei şi ale difuzării de masă.
29. J. Sharp, „It's New, It's Different, It's Been Here All the Time", în *Ark 41 (The Journal of the Royal College of Art)*, Londra, 1967, pp. 24-25.
30. Roger Fry, *Vision and Design*, Chatto and Windus, Londra, 1920, pp. 44-45.
31. Dorfles *op. cit.*, p. 31.
32. Rosenberg, *op. cit.*, p. 266.
33. *The Stuffed Owl*, Dent, Londra, 1930, se ocupă în primul rînd de exemplele de poezie proastă din operele marilor poeţi. Autorii explică în prefaţă: „Există Vers Prost prost şi Vers Prost bun (...). Versul Prost bun este gramatical, el se construieşte după reguli, ritmurile, rimele şi metrii săi sînt impecabili (...). Versul Prost bun are o frumuseţe stranie, comparabilă, în accidentele sale, cu frumuseţea Versului bun (...). Versul Prost bun (...) este diabolic de plăcut" (pp. VIII-X). Deşi autorii nu utilizează termenul *kitsch*, ei oferă cititorului un remarcabil kitsch poetic, definit în primul rînd de patos şi de „acea ostentaţie lăudăroasă şi bombardantă, care face atît de comică şi de cumplită retorica minoră a lui Victor Hugo" (p. XIII). Alte caracteristici ale „Versului

Prost bun" sînt „toate acele lucruri cu conotații ce țin de sărăcia imaginației, de sentimentalism, de banalitate, de prozaism, de «style pompier» și de ceea ce dl Polly numea «rockcockyo»: anemia, obstipația sau constipația facultății poetice, incapacitatea de a păstra cheia inspirației..." (p. XIII). Ca ilustrare pentru ceea ce autorii consideră a fi „Vers Prost bun" – un frumos exemplu de kitsch romantic – poate fi luat sonetul lui Wordsworth care dă titlul întregii antologii, *Bufnița împăiată*.

34. Walther Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1962.
35. Pentru o discuție mai detaliată asupra utilizării în mod deliberat a kitsch-ului de către avangardă, vezi „Concluzia" cărții lui Dorfles *Kitsch...*, ed. cit., pp. 291 *sq.*; vezi, de asemenea, Haroldo de Campos, „Vanguarda e kitsch", în *A arte no horizonte do provável*, ed. a II-a, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972, pp. 193-201.
36. Articolul lui Greenberg „Avant-garde and Kitsch", publicat inițial în *Partisan Review*, VI, 5 (toamna 1939), este inclus în cartea sa *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1965, pp. 3-21.
37. Dorfles, *op. cit.*, p. 30.
38. MacDonald, art. cit., *ibid.*, p. 66.
39. *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Stein and Day, New York, 1971, vol. II, p. 404.
40. Moles, *op. cit.*, p. 74.
41. Dorfles, *op. cit.*, p. 63.
42. În *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano, 1965, pp. 67-132.
43. R. Egenter, *The Desecration of Christ*, versiunea engleză a cărții *Kitsch und Christenleben*, Franciscan Herald Press, Chicago, 1967, p. 75. Tema „caracterului diabolic" al kitsch-ului religios nu este nouă. Vorbind în numele ortodoxiei romano-catolice și văzînd în mișcarea Reformei cauza principală a decadenței moderne a artei religioase, Alexandre Cingria scria, în cartea sa *La Décadence de l'art sacré*, Les Cahiers Vaudois, Lausanne, 1917: „Ajungem și la un alt mijloc de acțiune al diavolului: mă refer la minciună. Există o anumită artă cu adevărat diabolică, pentru că maimuțărește frumusețea. Este o artă care atrage sufragiile aproape întregului public printr-un anume aspect plăcut, prin aparențe poetice, printr-un lustru al materialului care ascunde ochilor mai puțin sensibili, mai puțin exersați, mai puțin atenți,

ochilor leneşi, o lipsă totală de viaţă, de inteligenţă, de frumuseţe" (p. 45). Deşi nu utilizează termenul *kitsch*, Cingria este autorul probabil primului studiu amplu despre acest subiect. La el, noţiunea de decadenţă este perfect sinonimă kitsch-ului, iar motivele decăderii artei religioase (motive de ordin moral, precum plictiseala, lenea, minciuna, şi motive de ordin istoric, precum Reforma, Revoluţia Franceză şi apariţia secularizării, a romantismului şi a industrialismului) conduc, în viziunea lui, la o concluzie inevitabilă: ceea ce el numeşte decadenţă este un fenomen specific *modern*. Relaţia dintre modernitate şi kitsch este reconfirmată. Cartea lui Cingria a reapărut în 1930, cu o prefaţă de Paul Claudel (L'Art Catholique, Paris).

Despre postmodernism (1986)

1. G. Graff, „The Myth of the Postmodern Breakthrough", în *Literature Against Itself*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, pp. 31-62.
2. Vezi Ch. Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (pref. de G. Graff), Northwestern University Press, Evanston, 1985.
3. Articolul lui Claude Rawson despre John Ashbery, intitulat „A Poet in the Postmodern Playground", a apărut în *Times Literary Supplement*, 4 iulie 1986, p. 724.
4. Recenzia lui Jarrell la *Lord Weary's Castle* de Robert Lowell, publicată iniţial în 1946, a fost reluată în Randall Jarrell, *Poetry and the Age*, Knopf, New York, 1953. Citatul este de la p. 216. În *Postmodern American Poetry*, University of Illinois Press, Urbana, 1980, Jerome Mazzaro subliniază că Jarrell a fost primul care a utilizat „termenul *postmodern* în legătură cu poezia americană" şi că doi ani mai tîrziu, în 1948, „John Berryman a utilizat acelaşi termen (…), citîndu-l drept sursă pe Jarrell" (p. VIII).
5. Compendiul lui Somervell la vol. 1-6 din *A Study of History*, de A. Toynbee, a fost publicat în 1946 de către Oxford University Press. Am utilizat ediţia Dell, New York, 1965. „Epoca postmodernă" apare acolo drept a patra perioadă majoră a istoriei occidentale, după Occident I („Evul întunecat"), Occident II („Evul Mediu") şi Occident III („Modernitatea"), 1475-1875 (p. 57).

6. Charles Olson, *Additional Prose* (ed. George F. Butterick), Four Seasons Foundation, Bolinas, 1974, p. 40.
7. Pentru o listă mai cuprinzătoare a vocabularului *post-*, împrumutată de la un critic reprezentativ cum este Leslie Fiedler, vezi *supra*, subcapitolul „Avangardă și posmodernism" din „Ideea de avangardă".
8. Pentru o prezentare a „noului gnosticism" și a altor curente de gîndire caracteristice anilor 1960, vezi Ihab Hassan, *Paracriticism: Seven Meditations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1975.
9. Pentru o istorie mai detaliată a termenului *postmodernism* în fazele sale timpurii, vezi Michael Köhler, „«Postmodernismus»: ein begriffshistorischer überblick", în *Amerikastudien*, 22, I (1977), pp. 8-17. O sinteză cultural-istorică mai amănunțită se găsește în postfața lui Ihab Hassan, „Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism", în *The Dismemberment of Orpheus*, ed. a II-a, University of Wisconsin Press, Madison, 1982, pp. 259-271. Cea mai completă analiză a carierei terminologice de pînă astăzi a „postmodernismului" este cea a lui Hans Bertens, „The Postmodern «Weltanschauung» and Its Relation with Modernism", în Douwe W. Fokkema și Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam și Philadelphia, 1986, pp. 9-51.
10. Stephen Toulmin, „The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science", în W.J.T. Mitchell (ed.), *The Politics of Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp. 99-117.
11. Ilya Prigogine și Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (pref. de Alvin Toffler), Bantam Books, New York, 1984. Pentru citatul din Monod și comentarii asupra semnificației acestuia, vezi pp. 3-4 și 84.
12. *Ibid.*, p. 292.
13. Vezi Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979, mai ales cap. 7, „From Epistemology to Hermeneutics", pp. 315-356.
14. În Statele Unite, opinia potrivit căreia postmodernismul se revendică de la Heidegger este susținută de W.V. Spanos și Richard Palmer. Vezi, în special, William V. Spanos (ed.), *Martin Heidegger and the Question of Literature. Toward a Postmodern Literary*

Hermeneutics, Indiana University Press, Bloomington, 1979. Eseul lui Richard Palmer din acest volum, „The Postmodernity of Heidegger" (pp. 71-92), poate fi considerat programatic pentru această abordare a problemei postmodernismului.

15. Citez din traducerea în engleză a articolului lui Vattimo „Bottle, Net, Truth, Revolution, Terrorism, Philosophy", publicat în *Denver Quarterly*, 16, 4 (iarna 1982), pp. 26-27. Pentru afirmațiile esențiale ale lui Vattimo despre postmodernismul filozofic, vezi volumele sale *Al di là del sogetto: Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milano, 1981 și *La fine della modernità: Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Garzanti, Milano, 1985. Dezbaterea asupra „gîndirii slabe" a fost începută în Gianni Vattimo și Pier Aldo Rovatti (editori), *Il pensiero debole*, Garzanti, Milano, 1983. Pentru o discuție utilă asupra postmodernismului în Italia, vezi St. Rosso, „Postmodern Italy: Notes on the «Crisis of Reason», «Weak Thought», and *The Name of the Rose*", în Matei Călinescu și D.W. Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism*, ed. cit.
16. Jürgen Habermas, „Modernity versus Postmodernity", în *New German Critique*, 22 (iarna 1981), p. 14.
17. *Ibid.*, p. 13.
18. Vezi J. Habermas, „Questions and Counterquestions", în R. Bernstein (ed.), *Habermas on Modernity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1985, p. 196 și p. 229, n. 6. Habermas arată că atunci cînd îi compara pe Foucault și Derrida cu „tinerii conservatori" ai Republicii de la Weimar (Arnold Gehelen, Martin Heidegger, Carl Schmitt și Ernst Jünger), voia să accentueze faptul că „preiau cu toți de la Nietzsche gestul radical de ruptură cu modernitatea și de reînnoire revoluționară a energiilor premoderne, de cele mai multe ori ajungînd pînă la timpurile arhaice. Ca orice comparație, și aceasta își are punctele ei slabe, dar aruncă lumină totuși, în contextul german, asupra unor afinități intelectuale care, în ciuda pozițiilor politice opuse, au ca suport autoritatea lui Nietzsche" (p. 229). Într-un alt eseu, „The French Path to Postmodernity: Bataille Between Eroticism and General Economics", publicat în *New German Critique*, 33 (toamna 1984), pp. 79-102, Habermas îl numește din nou pe Nietzsche ca fiind la originea unui anumit discurs despre modernitate, discurs inițiat în Franța de Georges Bataille. Descendența lor comună din

Nietzsche explică poate legăturile surprinzătoare dintre doi gînditori altminteri extrem de diferiți, cum sînt Bataille și Heidegger. Și unul, și celălalt, scrie Habermas, sînt „preocupați de a se elibera din închisoarea modernității, din raționalismul occidental care învinsese la scara istoriei lumii. Și unul, și celălalt vor să își depășească subiectivismul (...). Acordul celor doi gînditori asupra acestui proiect este atît de clar, încît ceea ce afirmă Foucault despre ideea de transgresiune a lui Bataille se poate spune la fel de bine despre conceptul de transcendență al lui Heidegger din perioada sa mai tîrzie etc." (pp. 80-81).

19. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (trad. din lb. franceză de Geoff Bennington și Brian Massumi), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 (ed. originală: *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979).
20. *Ibid.*, pp. 18-37. Vezi și Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, pp. 37-42 și 45-64.
21. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne...*, ed. cit., p. 47.
22. R. Rorty, „Habermas and Lyotard on Postmodernity", în R. Bernstein (ed.), *Habermas on Modernity*, ed. cit., pp. 161-176. Pentru perspectiva lui Habermas asupra dezbaterii, vezi introducerea lui Peter Dews la volumul editat de el, Jürgen Habermas, *Autonomy and Solidarity: Interviews*, Verso, Londra, 1986, pp. 1-35. Lyotard este văzut aici ca reprezentant tipic al poststructuralismului francez influențat de Nietzsche. O altă prezentare neomarxistă germană despre disputa dintre Habermas și Lyotard în jurul modernității și postmodernității se află în Albrecht Wellmer, „On the Dialectic of Modernism and Postmodernism", articol apărut în *Praxis International*, 4, 4 (ian. 1985), pp. 337-361.
23. Problema celor două strategii ale noului – inovația și reînnoirea – este tema centrală a eseurilor incluse în Ihab și Sally Hassan (editori), *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983. Vezi mai ales Ihab Hassan, „Ideas of Cultural Change", pp. 15-46. Pentru redescoperirea trecutului dintr-o perspectivă pe care am numit-o „pluralism dialogic", vezi articolul meu, „From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought", pp. 263-288.
24. U. Eco, *Postscript to The Name of the Rose* (trad. din lb. italiană de William Weaver), Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1984, pp. 66-67.

25. Vezi John Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*, Lord John's Press, Northridge, Calif., 1982.
26. Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, Paris, 1985, p. 42.
27. Vezi studiul meu „Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization", în Douwe W. Fokkema și H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, ed. cit.
28. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, ed. cit., p. 266.
29. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, ed. a II-a, Museum of Modern Art, New York, 1977; *idem*, Denise Scott Brown și Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972.
30. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977; *Late-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1980; *Post-Modern Classicism: The New Synthesis*, Academy Editions, Londra, 1980; și *idem*, cu o contribuție de William Chaitkin, *Current Architecture*, Academy Editions, Londra, 1982.
31. P. Portoghesi *et al.*, *The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture – Venice Biennale 1980*, Academy Editions, Londra, 1980; P. Portoghesi, *After Modern Architecture* (trad. de Meg Shore), Rizzoli, New York, 1982; *Postmodern, the Architecture of the Post-Industrial Society* (trad. din lb. italiană de Ellen Schapiro), Rizzoli, New York, 1983.
32. Heinrich Klotz, *Postmodern Vision*, Abeville Press, New York, 1985.
33. Ch. Jencks și W. Chaitkin, *Current Architecture*, Academy Editions, Londra, 1982, p. 158.
34. *Ibid.*, p. 111.
35. *Ibid.*, p. 12.
36. Umberto Eco, *Postscript to The Name of the Rose*, ed. cit., p. 71.
37. *Ibid.*, p. 54.
38. *Ibid.*, p. 64.
39. L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York și Londra, 1985. Această carte discută problema postmodernismului în termenii dublei codificări intertextuale parodice. Pentru o analiză mai detaliată a teoriei lui Hutcheon despre parodie, vezi articolul meu, „Parody and Intertextuality", în *Semiotica*.
40. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 187, opune „supracodificarea" postmodernistă codificării minimaliste, tipică anumitor avangarde.

Dar opoziția propusă de el nu este atît de tranșantă pe cît pare, de vreme ce Scarpetta consideră că eliberarea postmodernă din constrîngerile avangardei se realizează nu prin „respingere, reacție, ci prin prelungire, extensie, exasperare, supracodificare; nu prin negarea a ceea ce introdusese avangardismul, ci prin absorbirea lui în procedee postmoderne mai puțin minimaliste".

41. *Current Architecture*, Academy Editions, Londra, 1982, p. 16.
42. În ceea ce privește eroarea „realistă" (sau, cum am numit-o eu, „teatrală") în utilizarea termenului *postmodernism*, vezi eseul meu „Postmodernism: The Mimetic and Theatrical Fallacies", în *Exploring Postmodernism*, ed. cit. Pentru o discuție mai generală asupra „iluziei realiste" în științele sociale, vezi R. Boudon, *La place du désordre*, P.U.F., Paris, 1984, pp. 229-238.
43. Clement Greenberg, „Modernist Painting", în G. Battock (ed.), *The New Art: A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1966, pp. 100-110.
44. Clement Greenberg, *The Notion of „Post-Modern"* (a patra prelegere a autorului în cadrul ciclului de conferințe în memoria lui Sir William Dobell, la Universitatea din Sydney, 1980), Bloxham și Chambers, Sydney, 1980, p. 12.
45. *Ibid.*, p. 11.
46. *Ibid.*, p. 14.
47. H. Kramer, „Postmodern Art and Culture in the 1980's", în *The New Criterion*, 1, 1 (1982), pp. 32-42. Ca editor la *The New Criterion*, Kramer a orientat politica generală a revistei sale către apărarea modernismului și respingerea atotcuprinzătoare a postmodernismului.
48. Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley, 1979. Pentru o discuție mai extinsă asupra poziției lui Jameson în legătură cu politica modernismului, vezi eseul meu „Modernism and Ideology", în Monique Chefdor, Ricardo Quinones, Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, University of Illinois Press, Urbana, 1986, pp. 79-94.
49. Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society", în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Wash., 1983, pp. 124-125.
50. *Ibid.*, p. 125.

51. *Ibid.* Într-un articol mai recent, „The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", *New German Critique*, 33 (toamna 1984), pp. 53-65, Jameson discută, notînd cu plusuri și minusuri ideologice, pozițiile față de postmodernism adoptate, printre alții, de Jencks, Lyotard, Habermas și Hilton Kramer. El sugerează că postmodernismul se distinge de modernism prin „populismul" său, prin faptul că încorporează elemente ale culturii populare sau de masă, „pînă acolo încît multe dintre mai vechile noastre categorii critice și de evaluare (fundamentate tocmai pe deosebirea radicală dintre cultura modernistă și cea de masă) par a nu mai fi funcționale"; dar, conchide el, dacă este, într-adevăr, așa, „atunci este posibil, cel puțin aparent, ca tot ceea ce poartă masca «populismului» și face gesturi înrudite cu acesta, în diferitele apologii și manifeste postmoderniste, să fie de fapt un simplu reflex și un simptom (cu siguranță de moment) al unei mutații culturale, care face ca tot ce era de obicei stigmatizat drept cultură de masă (sau comercială) să acceadă acum între granițele unui tărîm cultural lărgit" (p. 65) – ceea ce constituie reafirmarea unei mai vechi poziții ambivalente, dar, în ultimă instanță, negative.
52. Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton University Press, Princeton, 1981, p. 4.
53. *Ibid.*, „Unreal Cities", pp. 3-44.
54. Vladimir Nabokov, *Ada*, McGraw-Hill, New York, 1969, pp. 262-263.
55. Christopher Butler, *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 39. Pentru o excelentă discuție teoretică asupra conceptului de postmodernism în raport cu ficțiunea și metaficțiunea (și „supraficțiunea"), vezi Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, mai ales capitolul „Eximplosions", pp. 339-363.
56. În *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1981, pe lîngă faptul că îl exclude în mod explicit pe Beckett din postmodernism, Alan Wilde nu se oprește nici la Borges, nici la Nabokov, în contextul ironiei postmoderne, luîndu-și exemplele aproape exclusiv din scriitorii anglo-americani. Pe baza exemplelor

oferite de Wilde, s-ar putea trage concluzia că modernismul este o chestiune preponderent englezească (E.M. Forster şi Chr. Isherwood apar drept tipic moderniști), iar postmodernismul, una în mare măsură americană.

57. „Estetica eşecului" a lui Beckett, noţiune aparent paradoxală, a fost tratată cu perspicacitate, printre alţii, de Hugh Kenner, în *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley, 1968. Comentînd o afirmaţie importantă făcută de Beckett în 1957 („Cu cît Joyce ştia mai multe, cu atît putea mai multe. Ca artist, el tindea spre omniscienţă şi omnipotenţă. Eu lucrez cu neputinţa, cu ignoranţa. Nu cred ca neputinţa să fi fost exploatată în trecut"), Kenner propune o opoziţie metaforică lămuritoare între tipul „acrobatului" (care îşi exploatează cu îndemînare abilitatea) şi cel al „clovnului" (care îşi exploatează cu îndemînare inabilitatea prefăcută). Clovnul, arată Kenner, îşi teoretizează „propria inabilitate de a merge pe frînghie (...). El nu îl *imită* pe acrobat; este limpede că nici nu ar putea; el ne oferă, în mod direct, propria sa incapacitate – o formă artistică foarte complicată" (pp. 33-34).

58. Unele paradoxuri tipic postmoderne (de felul regresului infinit) au fost descifrate în pictura lui Magritte de către Michel Foucault şi analizate într-un comentariu spiritual, intitulat *This Is Not a Pipe* (trad. din lb. franceză de James Harkness), University of California Press, Berkeley, 1982. Privind pînza lui Magritte, Foucault scrie că „de-abia te hotărăşti că «aceasta este o pipă», că imediat trebuie să te corectezi şi să te bîlbîi că «aceasta nu este o pipă, ci desenul unei pipe», că «aceasta nu este o pipă, ci o propoziţie care spune că aceasta nu este o pipă», că «în propoziţia 'aceasta nu este o pipă', *aceasta* nu este o pipă», că «pictura, propoziţia scrisă, desenul unei pipe – toate acestea nu sînt o pipă»" (p. 30).

59. Vezi D.W. Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam, 1984 şi „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts", în D.W. Fokkema şi H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, ed. cit., pp. 81-98.

60. D.W. Fokkema, *Literary History...*, ed. cit., p. 14.

61. Brian McHale, „Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", în Douwe W. Fokkema şi H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, ed. cit., p. 75.

62. *Ibid.*, p. 58.

63. *Ibid.*, p. 60.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*, p. 74.
66. Elrud Ibsch, „From Hypothesis to *Korrektur*: Refutation as a Component of Postmodernist Discourse", în Douwe W. Fokkema şi H. Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, ed. cit., pp. 119-133.
67. *Ibid.*, p. 122.
68. Brian T. Fitch, *Dimensions, structures, textualité dans la trilogie de Beckett*, Lettres Modernes-Minard, Paris, 1977, p. 92.
69. Samuel Beckett, *Molloy* (trad. din lb. franceză de Patrick Bowles şi autor), Grove Press, New York, 1955, p. 48.
70. Samuel Beckett, *The Unnamable*, Grove Press, New York, 1955, p. 79.
71. Fr. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* and *Ecce Homo* (trad. din lb. germană de W. Kaufmann şi R.J. Hollingdale), Vintage, New York, 1969, p. 80.
72. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (trad. din lb. germană de Talcott Parsons), Unwin, Londra, 1985, pp. 47-48.

Bibliografie critică selectivă

Modernitate/Modernism

Ackroyd, Peter, *Notes for a New Culture: An Essay on Modernism*, Barnes and Noble, New York, 1976.

Adorno, Theodor W., *Philosophy of Modern Music* (trad. din lb. germană de G. Mitchell și Wesley V. Blomster), Seabury Press, New York, 1973.

Anderson, Robert Roland, *Spanish American Modernism: A Selected Bibliography*, University of Arizona Press, Tucson, 1970.

Aron, Raymond, *Progress and Disillusion: The Dialectics of Modern Society*, Praeger, New York, 1968.

Baron, H., „The «Querelle» of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship", în *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), pp. 3-22.

Barzun, Jacques, *Classic, Romantic, and Modern*, ed. a II-a revăzută, Little, Brown, Boston, 1961.

Baudouin, Charles, *The Myth of Modernity* (trad. din lb. franceză de Bernard Miall), Allen and Unwin, Londra, 1950,

Baudrillard, Jean, „Modernité", în *Encyclopaedia Universalis* (vol. 11, pp. 139-141), Encyclopaedia Universalis, Paris, 1974.

Beebe, Maurice, „Introduction: What Modernism Was", în *From Modernism to Post-Modernism*, număr tematic din *Journal of Modern Literature*, 3, nr. 5 (iulie 1974), pp. 1065-1084.

Bell, Daniel, *The Cultural Contradiction of Capitalism*, Basic Books, New York, 1976.

Berger, Peter L., *Facing Up to Modernity*, Basic Books, New York, 1977 • *The Heretical Imperative*, Anchor Press/Doubleday, Garden City, New York, 1979.

Berger, Peter L.; Berger, Brigitte; Kellner, Hansfried, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, Vitange Press, New York, 1974.

Cuprins

Prefață la ediția a II-a ... 9
Mulțumiri ... 11

Introducere ... 13

Ideea de modernitate

Pitici moderni pe umerii uriașilor antici ... 25
Problema timpului. Cele trei epoci ale istoriei occidentale ... 31
Noi sîntem, de fapt, anticii ... 35
Comparîndu-i pe moderni cu anticii ... 39
De la modern la gotic, la romantic, la modern ... 48
Cele două modernități ... 54
Baudelaire și paradoxurile modernității estetice ... 60
Modernitate, moartea lui Dumnezeu și utopie ... 74
Modernisme literare și alte modernisme ... 84
Comparîndu-i pe moderni cu contemporanii ... 103

Ideea de avangardă

De la modernitate la avangardă ... 113
Metafora „avangardei" în Renaștere: o figură retorică ... 115
„Avangarda" romantică: de la politică la o politică a culturii ... 118
Cîțiva scriitori din secolul al XIX-lea și avangarda ... 127
Două avangarde. Atracții și respingeri ... 131

Avangardă și extremism estetic 135
Criza conceptului de avangardă în anii 1960 140
Avangardă, dezumanizare, sfîrșitul ideologiei 145
Avangardă și postmodernism 152
Intelectualism, anarhism și stază 165

Ideea de decadență

Variante ale decadenței 173
De la „decadență" la „stilul decadenței" 179
Euforia decadentă 195
Nietzsche despre „decadență" și „modernitate" 203
Conceptul de decadență în critica marxistă 221
„Il decadentismo" 239

Kitsch-ul

Kitsch și modernitate 253
Kitsch, „camp" și arta de elită 258
Etimologie, contexte de utilizare și „legea nepotrivirii estetice" . . . 261
Kitsch și romantism 266
Prost gust, ideologie și hedonism 269
Cîteva considerații stilistice 279
Kitsch-ul și industrializarea culturală 287
Omul-kitsch 290

Despre postmodernism (1986)

O nouă „față" a modernității 297
Epistemologie și hermeneutică: de la modernitate
la postmodernitate 301
Tăcerea avangardei 308
Noutatea trecutului: din perspectiva arhitecturii 312
Critici ale postmodernismului 322

Postmodernismul literar: formarea unui corpus. 331
Procedee postmoderniste şi semnificaţia lor. 338
Concluzie 347

Note 351
Bibliografie critică selectivă. 399
Indice de nume 423

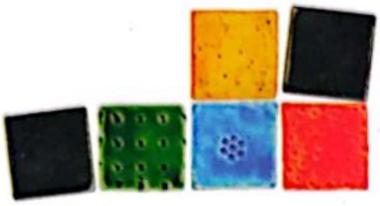
„Un studiu erudit, lucid, inteligent şi original, acoperind ca spaţiu cea mai mare parte a Europei şi mergînd în timp de la introducerea cuvîntului *modernus* în latina medievală pînă la postmodernismul de azi."

Notes and Queries

„Această carte ambiţioasă şi edificatoare oferă o analiză a ideilor estetice şi intelectuale care au guvernat producţia literară a ultimilor 150 de ani. Călinescu discută cu o intuiţie şi o subtilitate remarcabile raporturile complexe dintre concepte care sînt folosite în mod obişnuit, dar care rareori sînt definite cu precizie... Prin aceasta, Călinescu aduce o contribuţie importantă la critica şi literele contemporane."

Yearbook of Comparative and General Literature

Matei Călinescu **CINCI FEȚE ALE MODERNITĂȚII**



Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism

Ediție aniversară
40 de ani de la apariția primei versiuni a cărții

„Termenul şi conceptul de modernitate au o istorie foarte lungă şi complicată. În ciuda numeroaselor ei lacune, sper ca schița istorică din primele cîteva zeci de pagini să fie suficient de validă ca ipoteză de lucru. Rolul acestei ipoteze este acela de a-l pregăti pe cititor să urmărească *argumentul principal al cărții*, şi anume că modernitatea estetică trebuie înțeleasă ca un concept de criză aflat într-o triplă opoziție dialectică: față de tradiție, față de modernitatea civilizației burgheze (cu idealurile ei de raționalitate, utilitate, progres) şi, în sfîrşit, față de ea însăşi, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiție sau formă de autoritate."

Matei Călinescu

EDITURA POLIROM

ISBN 978-973-46-6680-5

www.polirom.ro

Carte publicată şi în ediție digitală